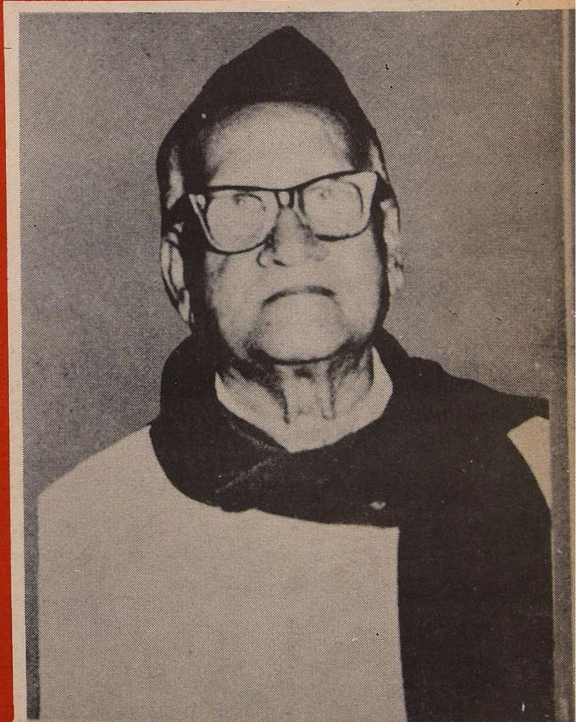


எஸ்.வி. ரங்கண்ணா

என். பாலசுப்ரமண்யா



இந்திய
இலக்கியச்
சிற்பிகள்

எஸ். வி. ரங்கண்ணா

உள் அட்டையில் காணும் சிற்பக் காட்சியில் பகவான் புத்தரின் அன்னை மாயாதேவி கண்ட கனவின் பலனை மன்னர் சுத்தோதனருக்கு நிமித்திகர் மூவர் விளக்குகின்றனர். அவர்களுக்குக் கீழே அமர்ந்து அந்த விளக்கத்தை எழுதுகிறார் ஒரு எழுத்தர். எழுதும் கலையைச் சித்தரிக்கும் முதல் இந்தியச் சிற்பம் இதுவாகவே இருக்கலாம்.

(நாகார்ஜுன மலைச்சிற்பம், கி.பி.இரண்டாம் நூற்றாண்டு.
படஉதவி: நேஷனல் மியூசியம். புது தில்லி)

இந்திய இலக்கியச் சிற்பிகள்

எஸ்.வி. ரங்கண்ணா

மூலம் : என். பாலசுப்ரமண்யா
தமிழாக்கம்: கே.வி. ராமசாமி



சாகித்திய அக்காதெமி

S.V. Ranganna - Tamil Translation by K.V. Ramaswamy of S. Balasubramanya's English monograph, Sahitya Akademi. 1995. Rs. 15.

முதல் வெளியீடு – 1995

ISBN 81-7201-933-5

சாகித்திய அக்காதெமி

தலைமை அலுவலகம்
இரவீந்திர பவன், 35, பெரோஸ்ஷா சாலை,
புது தில்லி - 110 001.

விற்பனை
'ஸ்வாதி' மந்திர் சாலை, புது தில்லி - 110 001.

'குணா பில்டிங்', 304 - 305, அண்ணா சாலை,
தேனாம்பேட்டை, சென்னை - 600 018.

ஜீவன் தாரா பில்டிங், 4ஆவது மாடி,
டைமண்ட் ஹார்பர் சாலை, கல்கத்தா - 700 053.

172, *பம்பாய் மராத்தி கிரந்த சங்கிரகாலய சாலை,*
தாதர், பம்பாய் - 400 014.

109, *ஜே.ஸி. சாலை, பெங்களூர் - 560 002.*

விலை ரூ. 15

அச்சிட்டோர்: எமரால்ட் கம்ப்யூட்டர் ஹவுஸ்
17, மேற்கு அரசமரம் தெரு
சென்னை - 600 029

உள்ளே..

நன்றியுரை

பி.ஏ.(ஆனர்ஸ்) மற்றும் எம்.ஏ., வகுப்புகளில் பேராசிரியர் எஸ்.வி. ரங்கண்ணா என் ஆசிரியராக இருந்தார். அன்று முதல் நான் அவருடைய மாணவன் என்பதை மறந்ததில்லை. நான் எழுதத் தொடங்கும்போதெல்லாம் என் தோள்வழியே எட்டிப்பார்க்கும் நீதிபதிகளில் ஒருவராகவே நான் உணர்கிறேன். அவர் எப்போதும் வற்புறுத்திவந்த உண்மையைக் கூறுதல், நடுநிலையாக இருந்து முடிவு செய்தல் ஆகிய அளவுகோள்களை இந்தச்சிறிய நூலில் நான் கடைப்பிடித்திருக்கிறேன் என்று நம்புகிறேன். 'ரங்க பின்னப' (ரங்கனின் விண்ணப்பம்) எனும் கன்னட நூலின் ஆங்கில மொழியாக்கம், மொழிபெயர்ப்பல்ல; சுதந்திரமான ஓரளவு உரை நடைத்தழுவலே என்று கூறவிரும்புகிறேன்.

எனது ஆசிரியரின் நினைவுக்கு அஞ்சலி செலுத்தும் வாய்ப்பை எனக்கு அளித்துள்ளதற்காகச் சாகித்திய அக்காதெமியினருக்கு நான் கடமைப்பட்டுள்ளேன். தட்டச்சில் வடித்துக்கொடுத்தமைக்காகவும் அதைச் சரிபார்த்தமைக்காகவும் திரு.கே.எஸ். ராமசேஷன் மற்றும் திரு.பி.வி.ஸ்ரீதர் ஆகிய இரு இளம் நண்பர்களுக்கும் நன்றி தெரிவித்துக்கொள்கிறேன்.

மைசூர்,
24, பிப்ரவரி 1989.

என்.பாலசுப்ரமண்யா

1. வாழ்க்கைக் குறிப்பு

மற்ற இந்திய மொழிகளின் நவீன இலக்கியத்தைப் போலவே கன்னட மொழியின் நவீன இலக்கியத் தோற்றமும், படைப்பாற்றலின் சக்திமிக்க வெளிப்பாட்டை மட்டும் கொண்டதாய் இருக்காமல், புதிய விமர்சனப் பார்வையின் உதயமாகவும் இருந்தது. இவை இரண்டுமே, ஐரோப்பிய, குறிப்பாக ஆங்கில இலக்கிய அறிமுகத்தால் தூண்டப்பட்டன என்று கூறத் தேவையில்லை. படைப்பின் எழுச்சி விமர்சன உணர்வுக்கு முரண்பட்டு நிற்கவில்லை. பல படைப்பிலக்கியவாதிகள் சிறந்த விமர்சகர்களாகவும் திகழ்ந்தார்கள். ஆனால், புதிய எழுத்தாளர்களில் சிலர் விமர்சனத்தில் மட்டும் திருப்தி கண்டவர்களாக இருந்தார்கள். இரண்டாவது வகையில் அதாவது விமர்சகர்கள் இடையில் பேராசிரியர் ரங்கண்ணாவின் பெயர் மிகவும் மரியாதைக்கு உரியதாக இருக்கிறது.

பேராசிரியர் எஸ்.வி.ரங்கண்ணா கன்னடத்தில் பெரிய எழுத்தாளராகவும், முன்னோடியாகவும் ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டிருக்கிறார். இந்த புதிய எழுச்சி பலரிடையே உணர்ச்சி மிக்க பாடல்களாக கரையுடைத்துப் பிரவாகித்த போது, ரங்கண்ணா அறிவின் ஆழ்ந்த அமைதிக்குரலில், உரைநடையில் பேசுவதைத் தேர்ந்தெடுத்தார்.

அவரின் இந்தத் தேர்வுக்குக் காரணம் உணர்ச்சியின்மையோ, பாடல் புனைவதில் பயிற்சி இன்மையோ அல்ல. மாறாக அவர் தன்னிடம் இருப்பது இதமாக ஒத்தடம் கொடுக்கும் உஷ்ணமே அல்லாது சுட்டெரிக்கும் நெருப்பல்ல எனக் கருதியதாக இருக்கலாம். ரங்கண்ணாவின் எழுத்தைப் படிக்கும் யாருக்கும் அவரது கவித்வ மெல் உணர்வு, தேர்ந்த ரசனை, சொல்லோசையின் நயமுணரும் கூரிய காது, ஆழ்ந்து சிந்தித்து முடிவெடுக்கும் திறன், இலக்கியத்தை அனுபவிக்கும் விஸ்தாரமான ஆற்றல், இவைகளைக் குறித்து எள்ளளவும் சந்தேகம் தோன்றாது. அவர் கன்னடம், வடமொழி ஐரோப்பிய இலக்கியங்களில் அகன்ற ஆழமான புலமை பெற்றவர். இத்துணைப் புலமை, அவரைப் பண்டித மரபுச் சகதியில் தள்ளாமல் காப்பாற்றியது; எழுத்தைப்பற்றியும் வாழ்வைப்பற்றியும், அவரது தனித்த சுயமான மனப்பாங்கும் பார்வையுமே ஆகும். இலக்கிய ஆர்வத்தில் அவர் தன்னைச் சூழ்ந்த யதார்த்த நிஜ வாழ்வை புறக்கணித்ததில்லை. புத்தகங்களுடன் கொண்டது போலவே அவர் மனிதர்களுடனும் இணக்கமான உறவுடையவராகவே இருந்தார். கன்னட மொழி மீதான அவரது காதல், மற்ற

அவரது சமகாலத்தவர்களைப் போலவே ஆழமுடையதாக இருந்தாலும், அவர் அந்த மொழியின் குறைகளுக்கும், மற்ற மொழி இலக்கியங்களின் நிறைகளுக்கும் கண்ணை மூடிக்கொண்டுவிடவில்லை. அவர் மிகுந்த ஆர்வம் கொண்டவராக இருந்தார். ஆனால் குறுகிய பார்வையுடைய வெறியர் ஆகிவிடவில்லை. எந்த ஒன்றுக்கும் குறை, நிறை என்ற இரண்டு பகுதிகள் உண்டு என அறிந்திருந்த அவர், இரண்டையும் தெளிவுறக் காட்டுவதில் கவனமாக இருந்தார். இது அவருக்கு மரியாதையையும், பாராட்டையும் பெற்றுக் கொடுத்ததே அல்லாமல் அவரைப் பிரபலமானவராகவோ அல்லது பின்பற்றும் கூட்டம் நிறைந்தவராகவோ ஆக்கவில்லை. ரங்கண்ணாவும் அதனைப் பொருட்படுத்தவில்லை. தன் பாதையில் தனித்துப் போவதில் மனநிறைவு கொண்டவராகவே இருந்தார் அவர். தான் யாரையும் பின்பற்றவில்லை, தன்னை யாரும் பின்பற்றுவதைத் தான் விரும்பவும் இல்லை என்று அவரே கூறியிருக்கிறார். ஆனால் இவை எதுவும், அவர் கன்னட மொழி விமர்சனக் கலையின் தந்தை,நவீன இலக்கிய இயக்கத்தை தோற்றுவித்தவர்களில் ஒருவர், என்ற அந்தஸ்துக்கு, புரிந்தேற்றலுக்குத் தடையாக இருந்ததில்லை.

சாலகாமே வெங்கடசுப்பைய ரங்கண்ணா 1898 – ல்உறசன் மாவட்டத்தில் உள்ள சாலகாமே என்ற கிராமத்தில் பிறந்தார். பள்ளிப் படிப்பைச் சிக்கமகளூரிலும், தொடர்ந்து கல்லூரிக் கல்வியை பெங்களூரிலும் பெற்ற அவர் 1919 – ம் ஆண்டு பி. ஏ. வை முதல் வகுப்பில் தேறி, மைசூர் மகாராஜா கல்லூரியில் ஆங்கில ஆசிரியராகச் சேர்ந்தார். அவர் மேற்படிப்புக்கு அறிவியலைத் தேர்ந்தெடுத்திருக்கலாம், அல்லது அரசுப் போட்டித் தேர்வுகளில் கலந்து கொண்டு அரசாங்க உயர் பதவியை அடைந்திருக்கலாம். ஆனால் அவரது இலக்கிய ஆர்வமும், அவரின் ஆசிரியர்களாக இருந்த பி.எம். ஸ்ரீகண்டையா, ஏ.ஆர். கிருஷ்ண சாஸ்திரி இவர்களின் தாக்கமும், அவரை ஆங்கில இலக்கியத்தை மேற்படிப்புக்குத் தேர்வு செய்ய வைத்தன. 1921 – ல் ஆங்கில இலக்கியத்தில் எம்.ஏ.வை முதலாம் வகுப்பில் தேறிய அவர், மைசூர் மகாராஜா கல்லூரியில் விரிவுரையாளராக நியமிக்கப் பெற்று, பின் அதே கல்லூரியில், 1945–ம் வருடம் முதல் அவர் ஓய்வு பெற்ற 1954 – ம் ஆண்டு வரை ஆங்கிலப் பேராசிரியராகப் பணியாற்றினார்.

ஆசிரியர் என்ற முறையில் அவர் கடின உழைப்பிற்கும், நுண்ணிய விவரங்கள் அடங்கிய பரந்த புலமைக்கும், விரிந்த புகழ் பெற்றுத் திகழ்ந்தார். அவருடைய விரிவுரைகள், கவர்ச்சி அற்று இருந்த போதிலும், படிப்பிக்கப்படும் புத்தகம் பற்றியோ அல்லது அதன் ஆசிரியர் பற்றியோ நுண்ணிய விவரங்கள் அடங்கியதாக இருக்கும். அவரது ஆசிரியராக இருந்த பேராசிரியர் டாடேயின் கருத்துக்களின் பாதிப்பு அவரிடம் அதிகம் இருந்தது. 'மூல நூலுக்குப் போ' என்ற திரு. டாடேயின் கூற்றை அவர் புனிதக் கட்டளையாகவே ஏற்றிருந்தார். "பாடப் புத்தகமே மூல ஊற்றும், முடிவான தீர்ப்பைக் கூறும் நீதிமன்றமும் ஆகும். ஒவ்வொரு மாணவனும், தானே தன்னிடம் உள்ள உதவிகள் மூலமும் உழைப்பின் மூலமும் அத்துடன் ஒரு உடன்பாட்டுக்கு ஒரு புரிந்து கொள்ளுதலுக்கு வர

வேண்டும்” என்பது அவர் கருத்து. எனவே ஒரு ஆசிரியரின் கடமை ஒரு நூலைப் புரிந்து கொள்வதுவும், அதைப் பற்றிய தானே ஒரு மதிப்பீட்டை உருவாக்கிக் கொள்ளவும் தேவையான தகவலை மாணவனுக்குத் தருவதும், உதவி செய்வதுமே அல்லாமல், தனது சொந்த கருத்துக்களை அவர்கள் மீது திணிப்பது அல்ல என்பது அவரது துணிவு. ஆசிரியர் என்ற முறையில் ரங்கண்ணாவின் குறிக்கோள், மாணவர்களைச் சொந்த புலமையும், விமர்சனப் பார்வையோடு நூல்களைப் படிக்கும் திறனும் உடையவர்களாக உருவாக்குவதே ஆகும். இது பிரபலம் அடைவதற்குப் பொருத்தமில்லாத வழி என்பது வேறு விஷயம்.

கன்னடம், ஆங்கிலமொழிப் புலமை தவிர ரங்கண்ணாவுக்கு சமஸ்கிருதம், பிரெஞ்ச் மொழிகளும் தெரியும். அதுவும் தவிர அவருக்குத் தெலுங்கிலும், தமிழிலும் பரிச்சயம் உண்டு. இலக்கியத்திலும், கன்னட, ஆங்கில, சமஸ்கிருத இலக்கியங்களைப் பற்றிய அவர் அறிவு ஆழமானது, விசாலமானது. இதற்கு அவரின் ஐரோப்பியத் துன்பியல் நாடகங்களைப் பற்றிய நூல் சான்று பகரும். அவரது எஸ்.வி. என்ற இனிஷியலை அவரது நண்பர் ஒருவர் “SCHOLAR VERILY” என்று விரிந்து விளக்கும் அளவுக்கு அவரது புலமை சிறப்புப் பெற்றது. படிப்பது என்பது அவருக்கு வெறும் பொழுது போக்கோ அல்லது மனச்சுகம் காணும் மார்க்கமோ அல்ல. மாறாக அது அவருக்கு ஒரு முனைப்பான விஷயம். பழைய கன்னடக் காவியங்களைக் கற்க அவர் ஒரு மரபுப் பண்டிதரை நியமித்துக் கொண்டதாக அறிகிறோம். அவருக்கு அபார ஞாபகசக்தி இருந்தது. அவரின் எழுத்தின் எந்தப் பக்கமும் ஒரு மேற்கோளோ அல்லது சம்பவத்துணுக்கோ அவர் சொல்ல வந்தததை விளக்க அல்லது உறுதிப்படுத்த இல்லாமல் இருக்காது. பல சமயங்களில் தீவிரமான அவர் எழுத்தைப் படித்துவரும் வாசகனுக்கு இந்த மேற்கோள் அல்லது சம்பவத்துணுக்கு இதமளிக்கும் இடமாக அமைவதுண்டு. ரங்கண்ணாவைப் போல எந்த ஒரு கன்னட விமர்சகனும், மூலத்திலிருந்து இத்தனை மேற்கோள்களை அல்லது வரிகளைத் தனது விமர்சனக் கட்டுரைகளில் எடுத்து எழுதியதில்லை என்றே சொல்லலாம்.

இவ்வளவு புலமை ஈடுபாடு கொண்டிருந்தாலும், ரங்கண்ணா ஒரு புத்தகப் புழுவோ, நூலகத்திலேயே பொழுதைக் கழிக்கும் பிறவியோ இல்லை. விளையாட்டுக்களிலும் நன்கு அறியப்பட்டவராகவே அவர் இருந்தார். அவர் ஒரு நல்ல நீச்சல்காரர், திறமை வாய்ந்த டென்னிஸ் ஆட்டக்காரர், அது தவிர தனது 75–ஆம் வயது வரை தினசரி 5 அல்லது 6 மைல்கள் நடைப்பயிற்சி செய்தவர். சாரண இயக்கத்தில் 1923 லேயே சேர்ந்து அதனுடைய எல்லாச் செயல்பாடுகளிலும் பங்கு பெற்றார். அந்த இயக்கத்துக்கு அவர் ஆற்றிய தொண்டைக் கௌரவிக்கும் வகையில் அன்றைய மைசூர் சமஸ்தானம் அவருக்கு ஒரு வெள்ளி கண்டபேருண்டவையும், இந்திய அரசு வெள்ளி யானையையும் பரிசாகக் கொடுத்தது. அவர் கன்னட நாட்டுச் சாரண இயக்க வரலாற்றை எழுதியுள்ளார் என்று கூறப்படுகிறது.

கொஞ்சம் கூச்சசுபாவமுள்ளவர். ஆனாலும் ரங்கண்ணா தனித்திருந்தவர் அல்லர். ஜனங்களுடன் சகஜமாகப் பழகி பல சமூகச் செயல்பாடுகளில் பங்கேற்றிருக்கிறார். அவர் சாரண முகாம்களில் பங்கேற்றுள்ளார். மற்றும் மைசூர்ப் பல்கலைக்கழகத்தின் சிறப்பு விரிவுரைக் கூட்டங்களிலும் கலந்து கொண்டுள்ளார். அவர் மைசூர்ப் பல்கலைக்கழக ஆசிரியர் கூட்டமைப்பின் செயலாளராக, கன்னட சாகித்திய பரிஷத்தின் கௌரவச் செயலாளராக, மைசூர்ப் பல்கலைக்கழகக் கூட்டுறவு சங்கத் தலைவராக மற்றும் பல பதவிகளை வகித்திருக்கிறார். கல்வி சம்பந்தப்பட்ட பல ஸ்தாபனங்களில் த லைவராகவோ அல்லது அங்கத்தினராகவோ இருந்திருக்கிறார். இருந்தும், அவர் தனிமையை, சலீப்பூட்டும் சாபம் என எண்ணி நட்பை, துணையை தேடிச் செல்லும் பழக்கம் உடையவரும் இல்லை. அவரால் எப்போதும் புத்தகங்களில் நல்ல நண்பனைக் காண முடியும். அவரது எழுபதுகளின் முடிவில் கூட, அடிசனின் கட்டுரையைப் படித்து மெல்ல சிரிக்கும் அல்லது சர் தாமஸ் ப்ரௌனேயின் ஏதோ பகுதியில் ஆழ்ந்திருக்கும் அவரைப் பார்த்திருக்க முடியும்.

ரங்கண்ணா, விளையாட்டு வீரனைப் போன்ற நல்ல ஆரோக்கியமான உடல்வாகு பெற்றவராயிருந்தார். அவரது ரசனை புத்தக உலகையும் தாண்டி விரிந்து வாழ்வின் பல நல்ல விஷயங்களை உள்ளடக்கியதாய் இருந்தது. நல்ல புத்தகத்தை போலவே, நல்ல சுவையான உணவு வகைகளையும் ரசித்து உண்டார் என்பது அவரது விருந்துகளுக்குச் சென்றவர்களுக்குத் தெரியும். அவர் தேர்ந்தெடுத்து ரசிப்பவர், ஆனால் அவர் தேர்வு விரிந்து பரந்தது. காயம், மனம், அறிவு யாவும் ஒத்த சுருதியில் இணைந்த நிறைவான இனிய வாழ்வுக்கு அவர் ஒரு நல்ல உதாரணமாகத் திகழ்ந்தவர்.

அவரது இலக்கிய வாழ்வின் துவக்கம் முதல் அவர் பேராசிரியர் பி.எம். ஸ்ரீகண்டையாவின் பிரியமான மாணாக்கனாகக் கருதப்பட்டார். அவரது கட்டுரைகள் கோவிந்த பாய், ஏ.ஆர். கிருஷ்ண சாஸ்திரி போன்ற பெரும் புலவர்களின் கவனத்தைக் கவர்ந்தது மட்டுமல்லாது அவர்களது ஏற்பையும் பெற்றது. சமுதாய ஏற்பு அவருக்கு மெதுவாகத்தான் கிடைத்தது என்றாலும், அது நிறைந்த அளவில் வந்தது. அவரைப் பற்றி அவர் மாணவர்களும், அவரைப் போற்றுவோரும், எழுதிய கட்டுரைகள் அடங்கிய நூல் ஒன்று 1954–ல் அவருக்கு அளிக்கப்பட்டது. இப்படி ஒரு நூல் ஒரு எழுத்தாளருக்கு அளிக்கப்படுவது கர்நாடகத்தில் இது இரண்டாவது முறை.

முதல் நூல் 1941 – ல் ரங்கண்ணாவின் ஆசிரியராய் இருந்த பி.எம். ஸ்ரீகண்டையாவுக்கு அளிக்கப்பட்டது. ரங்கண்ணா 1965–ல் சாகித்திய அக்காதெமியின் விருதினைப் பெற்றார். 1970 – ல் மைசூர்ப் பல்கலைக்கழகம் அவருக்கு கௌரவ டாக்டர் பட்டம் கொடுத்தது. கன்னட சாகித்திய பரிஷத் 1976–ல் ஷிமோகாவில் நடைபெற்ற அதனுடைய நாற்பத்தொன்பதாவது கூட்டத்துக்குத் தலைவராகத் தேர்ந்தெடுத்தது. கடைசியாக அவர் 1987–ல் காலமானபோது பத்திரிகைகளும், பொது ஜனத் தொடர்பு சாதனங்களும் அவருக்குப் பெரிய அளவில் புகழ் மாலை சூட்டின.

2. எழுத்துப் பணி

தனது பணிவாழ்வின் ஆரம்ப கட்டத்திலேயே ரங்கண்ணா அவர்கள் கன்னடத்தில் எழுதத் துவங்கிவிட்டார். பின்னாளில் மைசூர்ப் பல்கலைக் கழகத்தின் அதிகார பூர்வ இதழாக மாறிய "பிரபுத்த கன்னட" (1919) வின் முதல் இதழே ரங்கண்ணாவின் எழுத்தைத் தாங்கித்தான் வெளிவந்தது. அவராலேயே தொகுத்தளிக்கப்பட்ட ரன்னாவின் எழுத்துப் பற்றிய ஆய்வு நூலில் ரன்னாவின் மொழி – நடைபாணி பற்றிய அவரது ஒரு கட்டுரையும் இடம் பெற்றது. நடை பற்றிய அவரது நூல் *1944 –ல் வெளியிடப்பட்டது. அதே பொருள்பற்றிப் பின்னாளில்* வெளியிடப்பட்ட பல நூல்களின் வரிசையில் இவருடையதே முதல் நூல் என்ற இடத்தையும் பெற்றது. சிறிய கையேடுகளும், அங்கும் இங்குமாகச் சில கட்டுரைகளும் அவர் பணியிலிருந்து ஒய்வு பெறும் வரை வெளிவந்து கொண்டிருந்தன. அவரது ஒய்வுக்குப்பின் அவரது முக்கியமான எழுத்துக்கள் அடுத்தடுத்து வெளிவரத்துவங்கின. அவர் காலமாகும்போது 2000 மேற்பட்ட வசனங்களும், எட்டு துன்பியல் நாடக மொழி பெயர்ப்புகளும் (ஏழு கிரேக்க – ஒரு லத்தீன்) அச்சேறத் தயாராக இருந்தன. அவரது பிரமாண்டமான சாதனையாகக் கருதப்பட்ட " மேற்கத்திய விமர்சன வரலாறு " என்ற நூலானது இடைக்காலம் வரை எழுதி முடிக்கப்பட்டிருந்தது. இத்துடன் கூட இடை இடையே இதழ்களில் வெளிவந்த கட்டுரைகளும் தொகுக்கப்பட வேண்டிய நூல்களும் பல இருந்தன.

அ. சில சிறிய நூல்கள்

(i) குமார வியாச:

இது கன்னட மொழியின் பெருங் காவியக் கவியாகிய குமார வியாசவைப் பற்றிய சிறிய ஆய்வு நூல். மைசூர்ப் பல்கலைக் கழக சிறப்புச் சொற்பொழிவு நிகழ்ச்சிகளில் இவர் ஆற்றிய உரையின் தொகுப்பே இந்நூல், இந்நூல் ஆறு பகுதிகளாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளது. இந்தக் காவியம், பாத்திரப்படைப்பு, சம்பவங்களை அடுக்கியிருக்கும் விதம், கதையின் வடிவமைப்பு, இந்தக் காவியத்தின் நோக்கம், கவித்துவ செய்நேர்த்தி, நடை என்ற பல கோணங்களிலிருந்து ஆய்வு செய்யப்பட்டுள்ளது. கடைசி அங்கம் கவிஞனின் ஆளுமையையும் அவனது கவிதையையும் பற்றிப் பேசுகிறது.

"கன்னட மக்களின் மகாபாரத கதைப் பாத்திரங்களைப் பற்றிய கருத்துருவம் குமாரவியாசாவின் காவியங்களாலேயே பெரிதும் உருவாக்கப்பட்டுள்ளது" என்ற கூற்றுடன் தொடங்குகிறது இந்த ஆய்வு. பிறகு முக்கிய பாத்திரங்களை, குமாரா வியாசாவின் காவியம் படைத்துள்ளபடியே விவரிக்கிறது. பொதுவாக நிலவும் கருத்துக்கு மாறாக, குமாரவியாசாவின் பீமன் பயங்கரமானவன் அல்ல. அவன் பாஞ்சாலியின் மேல் காட்டும் ஆழ்ந்த அக்கறையில் பாராட்டத்தகுந்த அவனது மானுடப் பகுதியானது அழகாக வெளிக் கொணரப்படுகிறது. அதே போல மற்ற பாத்திரங்களின் பன்முகம் இணைந்த சிக்கலான இயல்பானது குறிப்பிடப்படுகிறது. கதையை இயல்பாக மேலே கொண்டு செல்லும்படியும், பாத்திரங்களின் குணாம்சங்களை நேர்த்தியான முறையில் பிரதிபலிக்கும்படியும், சம்பவக் கோர்வையானது மிகவும் யதார்த்தமாக அமைக்கப்பட்டுள்ளது. கதையின் கட்டமைப்பானது கிருஷ்ணனை மையமாகக் கொண்டு கட்டப்பட்டுள்ளது. ஏனெனில் அவனே அனைத்துச் செயல்களையும் இயக்குபவனாகவும், எல்லாப் பாத்திரங்களையும் தன் ஆற்றலால் கையாள்பவனாகவும் இருக்கிறான். கண்ணனிடம் உள்ள பக்தியால் உந்தப்பட்டு அவன் பெருமைகளைப் பாட எழுதப்பட்டதே இக்காவியம். கவிஞர் தன்னிடம் ஒரு அற்புதமான சொற்களஞ்சியத்தை உடையவராக இருக்கிறார். நிகழ்ச்சிகளை, சூழ்நிலையை அவர் உருவாக்கும் நேர்த்தியும், பசுமையும், பல்வேறு வித்யாசங்களுடன் கையாளும் அழகும் மிகவும் உன்னதமானவை.

வட்டார கன்னட மொழி மீது அதன் சொற்றொடர்களில் அதன் வழக்குகளின் மீது அவருக்கிருந்த ஆளுமை அற்புதமானது. மற்ற கவிஞர்களிடத்தில் அணிகளாகத் திகழும் உவமைகளும், உருவகங்களும் இவரிடத்தில் இயல்பான மொழியாகவே இருக்கிறது. குமாராவியாச என்ற புனை பெயரில் காவியம் படைத்த கவி. நாராயணப்பா கி.பி. 1430 – ல் வடகன்னடத்தில் கதக் பகுதியில் வாழ்ந்ததாகத் தெரிகிறது. அவர் ஒரு பெரிய கிருஷ்ணப் பிரேமி அல்லது கிருஷ்ன பக்தர். மற்ற கடவுளர்கள் மீதும் அவர் அதே மரியாதையைச் செலுத்தினார். அவர் ஒரு குறுகிய மனப்பாங்குடையவர் அல்லர். வாழ்வின் சிக்கலைப்பற்றியும் அடக்கத்தைப் பற்றியும் நன்குணர்ந்திருந்த அவர், பரந்த மனப்பாங்கும் பொறுமையும் உடையவராகத் திகழ்ந்தார்.

இத்தனை விஷயங்களும் அந்த சிறிய நூலில், எளிய நடையில் மூலத்திலிருந்து நிறைய மேற்கோள்களுடன் சொல்லப்பட்டிருந்தது. இந்த நூலில் சொல்லப்பட்ட கூற்றுக்களை விளக்குமுகமாக ரங்கண்ணா, மூலகாவியத்திலிருந்து "குமாரா வியாச வாணி" என்ற சிறிய நூலைத் தொகுத்து அதை இதன் துணை நூலாக இதே வரிசையில் வெளியிட்டார். இன்று வரை குமாரவியாசாவை பொதுவாக அறிமுகப்படுத்தும் கன்னட நூல்களிலேயே மிகச் சிறந்ததாக அந்த இரண்டு நூல்களும் விளங்குகின்றன.

(ii) விடம்பன (அங்கதம்)

இச் சிறிய நூலும் அவர் 1940 – ஆம் ஆண்டு நிகழ்த்திய மூன்று உரைகளின் அடிப்படையில் எழுந்ததே.

அன்றாட வாழ்வில் சாதாரண ஒரு மனிதனையோ ஒரு அமைப்பையோ அல்லது பொதுவாக சமூகத்தையோ, அதனுடைய குறைகளைக் கேலி செய்யப் பயன்படுத்தும் பேச்சுகளிலிருந்து துவங்குகிறது அங்கதம் என்றபொருள் பற்றிய இந்நூல். எனவே, அங்கதம் என்பது சாதாரண மனிதனின் வாழ்விலிருந்து தொலைதூரத்தில் தள்ளி நிற்பதல்ல. மாறாக அது மனித வாழ்வின் ஒரு அங்கம். நாம் அதிகம் சிந்திக்காமல் இயல்பாகச் செய்யும் ஒரு காரியத்தையே கவிஞன் ஆழ்ந்த சிந்தனையோடும் அழகோடும் செய்கிறான். மனித வாழ்வைப் போலவே, இலக்கியத்திலும் நாடகம், நாவல் போன்ற எல்லா இலக்கிய வடிவங்களிலும் அங்கதம் நீக்கமற நின்றிருப்பதைக் காணலாம்.

இயல்பை மீறிய பொருத்தமற்ற உடல் அமைப்பு, குணக்கோணல், உடை, பேச்சுமுறை நடத்தை இவைகளே அங்கதத்தின் மூலக்கூறுகள். ஆனால் எளிய நேர்மையான தனிமனிதனின் குறையற்ற வாழ்வு என்றும் சிரிப்புக்கிடமானதாக இருந்ததில்லை. ரங்கண்ணா மனிதனின் குறைகளை, குணக்கேடுகளை ஆறு வகையாகப் பிரிக்கிறார். அழகற்ற உடல் அமைப்பு, விசித்திரமான உடை, மூடமான தொழில், குணக்கேடு, ஏமாற்று வேலைகள், பாவச்செயல்கள், பின் இவை எப்படிப் பல்வேறு எழுத்தாளர்களால் அங்கதத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டன என்று விளக்குகிறார்.

அழகற்ற உடலைப்பற்றிய அங்கதத்திற்கு உதாரணமாக, ரங்கண்ணா ஹோமரின் தெர்சிடஸ் (Thersites) யையும், ஷேக்ஸ்பியரின் பால்ஸ்டாஃப் (Falstaff) யையும் குறிப்பிடுகிறார். மார்சியலின் கேலிப்பாடல் ஒன்றின் மொழி பெயர்ப்பை மற்றுமொரு உதாரணமாகக் கொடுக்கிறார். ஜனங்களின் பார்வையில் ஏற்பட்டுள்ள மாற்றத்தையும் குறிக்கிறார். உடல் ஊனம் என்பது பச்சாதாபத்தையும், அனுதாபத்தையும் தூண்டுவதாக இருக்க வேண்டும், ஆனால் ஊனமுற்றோர் அதற்கு மாறாகத் தங்களை கருதிக்கொண்டு, தங்களைப் பெரிதாகக் காட்டிக் கொள்ள முற்பட்டால் அவர்கள் கேலிக்குரிய சரியான குறியாகிறார்கள். அதே போல மக்கள் ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்ட உடை, நடைகளை மீறி மாறாகத் தோற்றம் கொண்டால் அதுவும் கேலிக்குரியதே. அங்கதத்தின் மற்ற பொருள்களும் சரியானமேற்கோள்களோடு விவரிக்கப்படுகின்றன.

கேலிக்குரிய பொருளின் குறைக்கும் குணக்கேட்டிற்கும் தக்கபடி அங்கதம் பல வடிவங்களைக் கொண்டதாகிறது. ரங்கண்ணா இவைகளில் பத்தை முக்கியமானதாகக் கருதுகிறார். அவையாவன. பரிகாசம், கேலி, கிண்டல், நையாண்டி, நகைச்சுவை, நக்கல், ஜாடை பேசல், வஞ்சப் புகழ்ச்சி, குதர்க்கம், தூஷணை. இதில் முதல் வகையே மிக உயர்ந்ததாகவும் பண்பட்டதாகவும் கருதப்படுகிறது. இதையே ஹோரஸ் ஸாசர், சர் வேண்டிஸ் போன்றவர்கள் கையாண்டிருக்கிறார்கள். கடைசியில் குறிப்பிடப்பட்டதே கலைத்தன்மையில் கடைப்பட்டதாகவும், கவர்ச்சி அற்றதாகவும் இருக்கிறது. முதலாவதைக் தாண்டிய மற்ற நாலும், மனப்பாரம் இல்லாமல் சக்திதரும் எளிமையான சிரிப்பைத் தருவதாக அமைகிறது. அதன் விளைவு கள்ளமற்ற களிப்பைத் தரும் நகைச்சுவை மட்டுமே. ஆனால் அதனைத் தொடரும் மற்ற நான்கும் கேலிக்குள்ளாகும் நபருக்குச் சற்று மனவேதனைத் தருவதாகவே அமைகின்றன.

அடுத்ததாக அங்கத எழுத்தாளரின் தகுதிகள் விவாதிக்கப்படுகிறது. அங்கதத்தின் செயலோ குறிக்கோளோ குறைகளைச் சுட்டிக்காட்டுவதே. கேலிக்குள்ளாகும் நபரே பாராட்டும் படிக்கு எழுதுவதே ஒரு அங்கதப் படைப்பாளியின் கர்வமும் முடிவான வெற்றியும் ஆகும். இப்படிப்பட்ட முக்கியமான பொறுப்பை நிறைவேற்ற அங்கதப் படைப்பாளி, கொடூரம், குரோதம், கோபம், வெறுப்பு இவைகள் இல்லாதவனாக இருக்க வேண்டும். அவன் தன்னிடம் தூய்மை, நிர்தாட்சண்யம், கண்டிப்பு, அச்சமின்மை இவைகளை வளர்த்துக் கொள்ள வேண்டும். அவன் தன் செயல்பாடுகளில் சுயநோக்கம் இல்லாதவனாக இருக்க வேண்டும். அம்பலப்படுத்தப்பட வேண்டியது, தண்டிக்கப்பட வேண்டியது குறைகளே அல்லாமல் நபர்கள் அல்ல. நற்குணங்கள் தாக்கப்படவும் நல்லவர்களை கிண்டல் செய்வதும் கூடாது. பல அங்கதப் படைப்பாளிகள், போப்பைப் போல உயர்ந்தப் படைப்பாளிகள் கூட, அங்கதத்தை சொந்தப் பழி வாங்கல்களுக்குப் பயன்படுத்தியது வருத்தப்படவேண்டியதே. இப்பூவுலகில் உள்ள குற்றங் குறைகளைக் கண்ணாடியைப் போல் கோடாது உண்மையாகப் பிரதிபலிக்க வேண்டியதே அங்கதத்தின் கடமை. தவறுகளைக் தண்டனை மூலம் திருத்தும் உன்னத நோக்கமே, டிரைடன் (Dryden) கூற்றுப்படி அதன் லட்சியம். நோயாளி குடித்தால் குணப்படுத்தவும், ஆரோக்கியமானவன் குடித்தால் அவனை மேலும் வலுப்படுத்தவும் ஆன இரட்டை குணங்களைக் கொண்ட மருந்தைப் போன்றது அங்கதம். அது எளிமை, உண்மை அழகு போன்ற நலன்களுக்கு எந்தத் தீங்கும் விளைவிக்காது, மாறாக அதன் முன்னால் வலுவிழந்து நிற்கும். எனவே அதன் குரல் எல்லாக் காலத்திலும் எல்லா தேசத்திலும் கேட்டுக் கொண்டே இருக்கிறது. ஆண்டவன் படைப்பில் மானுடன் உன்னதமான படைப்பாக இருந்தாலும்கூட இன்னும் பெருமளவில் முழுமை அடையாதவனாகவே இருக்கிறான். அவன் முழுமையின் அற்புதத்தை அடைய இன்னும் நீண்டகாலம் பல உலைக்களங்களின் ஜூவாலையில் புடம் போடப்பட வேண்டியவனாகவே உள்ளான். அங்கதம் அப்படிப்பட்ட உலைக்களங்களில் ஒன்று. ரங்கண்ணா தனது விவாதத்தை அங்கத இலக்கியங்களுக்கு மற்ற உன்னத இலக்கியங்களோடு ஒரு இடம் உண்டு என்றும், அங்கதக் கவிஞர்கள் மற்ற பெரும் புலவர்களோடு இணையான அந்தஸ்தைப் பெற்றவர்கள் என்ற கூற்றோடும் முடிக்கிறார்.

(iii) ருசி

இந்த நூலும் 1942 – ல் அவரால் செய்யப்பட்ட உரைகளின் தொகுப்பே. இங்கு ருசி என்பது அழகியல் கலாபூர்வ ரசனை என்ற பொருளிலேயே உபயோகப்படுத்தப்படுகிறது. கலை என்பதும், இசை, கவிதை , ஓவியம், என்ற பொருளிலேயே பயன்படுத்தப்படுகிறது.

மற்றப்படி சமையல் கலை, தையற்கலை, என்ற நடைமுறை உபயோகமான அர்த்தத்தில் அல்ல. கலைஞன் என்பவன் எதற்கும் பயனற்ற சோம்பேறி, வேலைக்கு லாயக்கற்றவன், பொழுதைக் வீணே கழிக்க கலை எனக் கூறிக் கொண்டு அலைகிறான் என்ற பொதுவாக நிலவும் கருத்துடனேயே இந்த வாதமும் தொடர்கிறது. கலை என்பது மனித வாழ்வின் நுனியில் ஒட்டிக் கொண்டிருக்கும்

ஒன்றே. ஷோபன்ஹோர் என்ற பெரிய தத்துவஞானி கூறியதைப் போல அவசியம் என்பது பயனுடைய கலைகளின் தாய், பெருமை என்பது நுண்கலைகளின் தாய், ஆனால் எஸ்கின், மோரிஸ் போன்றவர்கள் கலை என்பது மனித ஜீவனுக்குக் காற்று, நீர், உணவு, உடை போன்று அத்தியவசியமானது என்று காட்டி உள்ளனர். வாழ்க்கை என்பது கலை இல்லாவிட்டால் பாலைவனத்தைவிடக் கேவலமாக இருக்கும். கலை நமக்காகப் புதிய புதிய எழில்களைக் கண்டு கொடுத்து, நம்மைப் புதுமையான நிறைவில் ஆழ்த்தும், கலையைமறுப்பதின் மூலம் அது தரும் தனிப்பட்ட ஆனந்தத்தை, புதுமையான அழகனுபவத்தை நமக்கு நாமே மறுத்துக் கொள்கிறோம். இயற்கையே பல்லாயிரக்கணக்கான பேரழகை கணமும் படைத்தளிக்கும் கலைஞன் – மேலும் இந்த பிரபஞ்சம் என்பதே இணையற்ற பேரழகின், கலையின், பெட்டகம், மானுட ஜாதி புலன்கள், மனம், அறிவு, இதயம், ஆத்மா, என்ற அருங் கொடைகளைப் பெற்றிருக்கிறது, இந்த பிரபஞ்சம் என்ற பேரழகுக் காவியத்தை உணரும் சாதனமாக, படைத்தவன் எண்ணம் புனிதமானதே. சந்தேகமே இல்லை இவை அனைத்தும் எதைக் காட்டுகின்றன? மனிதன் என்பவன் இயற்கையிலேயே அழகை ஆராதிப்பவன், நுண்கலைகள் அவனது அடிப்படைத்தேவை.

அழகுணர்வு என்பது பொதுவானது என்று ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டால்கூட, சுவை உணர்வு கொண்டிருப்பதைப் பற்றிய அபிப்ராய பேதம் இருக்கிறது. படித்த, அறிவுடைய, நுண் உணர்வுடைய சிலருக்குமட்டும் அது சொந்தம் என்று ஒரு கூட்டத்தார் நினைக்கிறார்கள். ஆனால் அதற்கெதிரான மற்றொரு கூட்டம், அது சமுதாயத்தின் பொதுச் சொத்து என்றும், சமூகத்தின் சாதாரண மனிதனே அதைப்பற்றிய சரியான மதிப்பீட்டை முடிவாகத் தீர்மானிக்கிறவனாக இருக்கிறான் என்றும் எண்ணுகிறார்கள். ஆனால் உண்மை என்பது என்னவோ இந்த இரண்டு கூட்டங்களின் கூற்றுக்கும் இடையில் ஏதோ ஒரு இடத்தில்தான் இருக்கிறது. முட்டாள்களையும், பைத்தியக்காரர்களையும் தவிர மற்ற அனைவருக்கும் ஏதோ ஓரளவுக்கு அழகைப்பற்றிய விழிப்பு இருக்கத்தான் செய்கிறது. அதையே பண்படுத்தி வளர்த்தெடுத்தால் அதுவே ருசி ரசனை ஆகிறது. மனிதன் இயல்பாகவே கலைகளின் பால் சார்புடைய மனம் கொண்டிருக்கிறான். எனவே ஒவ்வொருவரும் கலா ரசனையைப் பண்படுத்திக்கொள்ள வேண்டியது அவசியமாகிறது.

தீவிரத்துடன் ஒரு விடா முயற்ச்சியுடன் ரசனை பண்படுத்திக்கொள்ளப்பட வேண்டியது என்று பொதுவாக ஏற்றுக் கொள்ளப்படலாம். ஆனால் ருசியின் தன்னளவில் ஆன இயல்புதான் என்ன? ருசி என்பது எப்போதும் சமச்சீருடனோ ஒரு ஒழுங்குடனோ இருப்பதில்லை என்பதை நமது பொதுவான அனுபவம் எடுத்துக்காட்டுகிறது. அது நபர், காலம், பொருளுக்குத் தக்கபடி மாறுபடுகிறது. கல்வி மான்களாகிய விமர்சகர்களின் தவறான தாறுமாறான சில தீர்ப்புக்களைப்பற்றி ஒரு விமர்சகர் "சுழலும் சுவை" என்ற தலைப்பில் புத்தகமே எழுதியிருக்கிறார். ஆனால் ரங்கண்ணா ருசி என்பது எப்போதும் மாறும், நிச்சயமற்ற தனிநபர் தன்மையுடையது என்ற இவையெல்லாம் நிரூபித்து

விடவில்லை என்று வாதம் செய்கிறார். இந்த வழிதடுமாறல்களுக்கெல்லாம் ஆழமாக ஆய்வு செய்யாததும், பக்குவமற்ற தீர்ப்புகளுமே காரணம் ஆகும். சில சிறிய விவரணைகள் பற்றிய மாறுபாட்டைத்தவிர பெரிய கலைஞர்கள் பற்றியும், உன்னதமான கலைப்படைப்புகள் பற்றியும் ஆன அபிப்ராயங்கள் பொதுவாக ஒரே மாதிரி இருக்கும் உண்மையை நமது கவனத்துக்கு சுட்டிக்காட்டுகிறார். பின்ருசி என்ற கூற்றை கவனமாக ஆய்ந்தால் அதில் அழகு என்பது ஒரே மாதிரியானது அல்ல, கலையை அனுபவித்தலில் எந்த நிர்பந்தமும் இருக்கக் கூடாது, என்ற பொருள் இருப்பதைப் புரிந்துக் கொள்ள முடியும்.

நல்ல ரசனையை சில குணாம்சங்களால் புரிந்து கொள்ளமுடியும். ருசி என்பது வாழ்ந்து கொண்டும் வளர்ந்து கொண்டும் இருப்பது, அதன் பரிணாமத்துக்கு முதலும் இடையும் இருந்தாலும் இறுதி என்பது கிடையாது. அதற்குக் குழந்தைப்பருவம், இளமை, மத்திய வயது என்பன எல்லாம் உண்டு. ஆனால் முதுமை இறப்பு என்பது கிடையவே கிடையாது. கலைப்படைப்புகளின் உள்ளே நுழைந்து , அதன் மர்மங்களைப் புரிந்துக்கொள்ளும் கூரிய பார்வை அதன் இரண்டாவது குணம். படைப்புகளின் பல்வேறு தரங்களைக் கண்டு பிரித்துணர்தலும், அதன் வித்யாசங்களைக் குறித்தலும் மூன்றாவது குணம். கடைசி குணாம்சத்தை ரங்கண்ணா பல கன்னடக் கவிஞர்களின் உதாரணங்களுடன் விளக்குகிறார்.

இயற்கையில் உள்ள ருசியை, ரசனையை வளமைப்படுத்திக் கொள்ள, சில துணைகள், தேவைப்படுகின்றன. அவற்றில் சில புறத் துணைகள் சில அகத்துணைகள். வாழ்வின் நளினங்களை வசப்படுத்திக் கொள்ள ஒவ்வொரு நபருக்கும் அதற்கென ஒதுக்கக் கொஞ்சம் பொழுது தேவைப்படுகிறது. அப்படிக் கிடைக்கும் ஒய்வு நேரத்தைச் சரியான முறையில் பயன்படுத்திக் கொள்ளுவது மிக மிக அவசியமாகிறது. இதற்கான சரியான வாய்ப்புகளை, பூந்தோட்டம், வாசக சாலை, நாடக அரங்கம், இசையரங்கம், ஒவியக் கண்காட்சி – போன்ற வாய்ப்புகளை தனது மக்களுக்குத் தந்துதவ ஒவ்வொரு சமுதாயமும் கடமைப்பட்டுள்ளது. ஆனால் இதையும் விட, கலையின் மதிப்பின் மேல் நம்பிக்கை, பரந்த மனப்பான்மை, பெறாமையின்மை, தப்பான அபிப்ராயங்கள் இவற்றிலிருந்து விடுதலை, எங்கிருந்து வந்தாலும் அழகை வரவேற்கும் ஆர்வம், போன்ற அகத்துணைகள் மிகவும் அவசியமானது. அழகு தரும் ஆனந்த அனுபவத்துக்கு தடையாக இருக்கும் சில மனோபாவங்களில் இருந்து நம்மை பாதுகாத்துக் கொள்ள வேண்டும். அந்த மனோபாவங்கள் என்னவெல்லாம் தெரியுமா?

1. ஒரு கலைப்படைப்பின் பொருளை – (உம்) ஒரு கதாபாத்திரம் தன்னோடும் தன் வாழ்வோடும் சம்பந்தப்படுத்திப் பார்ப்பது.

2. சம்பந்தம் அற்றதும் முக்கியம் இல்லாததும் ஆன சில விவரணைகளின் பின்னால் சென்று வழியை இழப்பது.

3. தனக்கு வாழ்வில் பச்சை நிறம் பிடிக்கும் என்பதால் தான் பார்க்கும் ஒவ்வொரு ஒவியத்திலும் அதனை எதிர்பார்த்தலைப் போன்ற சம்பந்தமற்ற விஷயங்களால் வழி தவறுதல்.

4. ஒரு கலைப்படைப்பின் உள்ளடக்கத்தின் மீது வேண்டாத மூடக் கொள்கைகளை – மன உணர்வுகளைத் திணித்தல்.

5. எல்லாவற்றையும் விட நாடு, மத, இன, ஜாதி, என்பவைகளின் அடிப்படையில் விருப்பு வெறுப்புகளை வளர்த்துக் கொள்ளல்.

மற்றவற்றை எல்லாம் விட முக்கியமானது ஒழுங்கான முறைப்படுத்தப்பட்ட பயிற்சி. ஆனால் அந்தப் பயிற்சி மேதா விலாசம் அடைய வேண்டும் என்றோ அல்லது விமர்சனப்புலி என்ற பட்டம் வாங்கும் நோக்கத்துடனோ இல்லாமல் ஒரு வாசக அனுபவத்தை அடைய, கலை ஆனந்தத்தில் திளைக்க என்ற நோக்கத்தில் இருக்க வேண்டும். தினசரிகளின் ஆரவாரத்துக்கிடையில் ஒருவன் இதற்கும் செவிசாய்த்தல் நன்மை பயக்கும் நல்ல ஆரோக்கியமான இளம் ஆண்களும் பெண்களும் ஒரு நாட்டின் செல்வத்தைப்பெருக்குவதைப்போல, நல்ல சுவையுடை மாந்தர்களின் பெருக்கம் ஒரு நாட்டின் நல்வாழ்வை அதிகரிக்கிறது. ஒரு நாட்டின் கலைப்பாரம்பரியத்தைப் பேணிப் பாதுகாக்க வேண்டியது ஒவ்வொரு தலைமுறையின் புனிதக் கடமையாகும். அதே சமயம் கலை வாழ்வுக்காக நிஜ வாழ்வைப்புறக்கணிக்கச் சொல்லும் எல்லாத் தத்துவத்தையும், ரங்கண்ணா சாடி மறுக்கிறார். உன்னதமான ரசனை என்பது ஒரு கலாச்சாரத்தின் அடையாளம், அது மனிதனின் நடத்தை ஒழுக்கம், குணம், நடைமுறை என்ற எல்லாவற்றின் மீதும் தன் முத்திரையைப் பதித்துவிடுகிறது. ரசனையும் ஒழுங்கும் நெருங்கிய உறவுடையது. ரஸ்கின் இரண்டும் ஒன்றே என்று கூறுமளவுக்குச் சென்றுவிட்டார். ஒரு மனிதனின் தார்மீக இயற்கையை மாற்றுப் பார்க்க ரசனை ஒரு சரியான உரைகல். பலவகைப்பட்ட விளக்கங்களால், உரை முழுக்க உயிரோட்ட ஓடையாகச் செய்திருந்தார் ரங்கண்ணா, அதுவே அவரது தனிச்சிறப்பு.

(iv) நகைச்சுவை

இதுவும் மற்றவைகளைப் போலவே பல்கலைக்கழகத் தொடர் உரைகளின் தொகுப்பு நூலாகும். இந்த விரித்துரைத்தலை ரங்கண்ணா "எண்மாண் சுவையில் நகைச்சுவையும் ஒன்று" என்ற பரதரின் கூற்றுடன் துவக்குகிறார். பின் மம்மட எப்படி இச்சுவையை அலங்காரங்கள், விநோதமான பெயரிடல்கள், நடை, உடை, பொருளை விசித்திரமான திரிபுகளை அடையச் செய்வது போன்றவைகளால் உயர்த்தினார் என்பதை விளக்குகிறார். ஆனால் நமது புராதன விமர்சகர்கள் இச்சுவைக்குப்போதிய முக்கியத்துவம் தரவில்லை.

சிரிப்பு என்பது மற்ற விலங்குகளிடமிருந்து மனிதனைப் பிரித்துக் காட்டும் ஒன்று. இது மனிதனின் தற்காலிக தடுமாற்றமோ, அல்லது ஒரு வியத்தில் கற்று வளர்த்தெடுத்த ஒன்றோ அல்ல. இது மனிதனின் அடிப்படைத் தன்மைகளில் ஒன்று. இதன் வெளிப்பாட்டு வடிவம் பல விதப்பட்டதும், பலதரப்பட்டதும் ஆகும். அது சட்டெனப் புலப்படாத புன்னகையில் இருந்து தரையில் புரண்டு பலமாகச் சப்தமிடும் வகைவரை பலவாறாக நீளும். உறாஸ்யம் ஒருகவிதையின் முக்கியப் பொருளாகவும், உணர்வாகவும் இருக்கலாம். அல்லது பல உணர்வுகளின் துணை

உணர்வாகவும் இருக்கலாம். பெரிய விஷயங்களின் உயரத்துக்கு நகைச்சுவையாலும் உயர முடியும். தாந்தே தன் காவியத்திற்கு "இறைத்தன்மையின் இன்பியல் நாடகம்" (Divine Comedy) என்ற பெயர் சூட்டியது பொருள் பொதிந்தது போலவே வியப்பானதும் கூட.

முதலாக ரங்கண்ணா சிரிப்புக்கும், நகைச்சுவைக்கும் இடையிலான உறவை ஆராய்கிறார். இரண்டும் ஒன்றே எனப் பலர் மயங்குகிறார்கள். ஆனால் நகைச்சுவை ஊற்றாய் இல்லாத பல்வேறு காரணங்களால் சிரிப்புத் தோன்றுவதைக் காண்பது அதிசயமானது அல்ல. குழந்தைகளின் மகிழ்ச்சிச் சிரிப்பு, முட்டாள்களின் அவுட்டுச் சிரிப்பு, பைத்தியங்கள் தன்னை மறந்த லயம் தன்னில் சிரிப்பது எல்லாம் நகைச்சுவையில் விளைந்தவை அல்ல. நகைச்சுவை என்பது வேடிக்கை என்பதில் ஐயமில்லை. ஆனால் சிந்தனையும் அதன் ஒரு முக்கியமான அம்சம். அதே போல் உறாஸ்யத்தில் அங்கதத்தின் அம்சம் இருந்தாலும், அங்கதம் உறாஸ்யத்தை தனது கருவியாகக் பயன்படுத்திக் கொண்டாலும், அங்கதமும் உறாஸ்யமும் ஒன்றல்ல இரண்டும் வேறானவை என்பதை பிரித்தறிதல் வேண்டும். அங்கதத்தில் சற்று புண்படுத்தலோ அல்லது குறைந்தபட்சம் ஒன்றை ஏற்க மறுக்கும் தன்மையோ இருக்கும். ஆனால் உறாஸ்யம் அவலஷணத்தை, விசித்திரங்களை மகிழ்வுக்குரிய பொருளாக எடுத்துக் கொள்வதில் திருப்தியுருமே அல்லாது தீர்ப்பளிக்கும் நீதிபதி நாற்காலியில் உட்கார விரும்பாது. நகைச்சுவைக்குச் சரியான விளக்கம் தரல் சாத்தியமல்ல. "நகைச்சுவையை விளக்கமுற்படுவது சிடுமூஞ்சிகளின் வேலை" என்ற செஸ்டனின் கூற்றோடு இதை முடிக்கிறார்.

சிரிப்பின் ஊற்றெனச் சில சிந்தனையாளர் மூன்றைக் குறித்தாலும் பொதுவாக ஏழு என்று கூறப்படுகிறது. ஆனால் பெரும்பாலான மக்கள் அதனைப் பதினைந்து என்று கணிக்கிறார்கள். மாமியார், பிதற்றித் திரியும் பெண்மணி, பொருளாதாரம், குடும்ப வாழ்க்கை, குண்டோதரன், குடி, குடியானவன், முத்திய குமரி, நொண்டிச்சாக்கு, புதிய மனைவி, குட்டிச்சாத்தான் குழந்தை, சத்திரம், தாடி, சமுத்திர நோய், சாவு என்ற பதினைந்தே அவை. இவைகள் அடிக்கடி நகைச்சுவைக்குப் பயன் படுத்தப்பட்டதால் அப்படித் தோன்றியிருக்கலாம். ஆனால் இன்னும் எத்தனையோ விஷயங்கள் கையாளப்படும் விதத்தால் சிரிக்க வைக்கலாம். ஆனாலும் பெரும்பான்மையாக நகைச்சுவை காலம், தேசம், நம்பிக்கை, நடத்தை, பண்பாடு என்ற எல்லைகளுக்குள்ளேயே இயங்குகிறது. பிராந்தீயக் கால வித்யாசங்கள் அனோவிதமாக வகைகளுக்கு வழிகொடுக்கும், ஒரு இடத்தில் பாராட்டப்பட்டு வழிபடப்படும் ஒரு விஷயம் இன்னொரு இடத்தில் கேலிக்கும் சிரிப்புக்கும் இடமளிக்கும்.

நகைச்சுவை தனது குறிகோளை அடையப் பல வழிகளைக் கொண்டிருக்கிறது. விகடத்தில் துவங்கி, வினோதமான பாத்திரங்களை, நிலைமைகளைப் படைப்பது வரை அது நீளுகிறது. வார்த்தை வெளிப்பாட்டில் – விசித்திரமான மொழியாடல், வினோதமான உச்சரிப்பு, அப்பட்ட மொழிப்பெயர்ப்பு, சிலேடை, இரட்டைப் பொருள்படக்கூறல், தப்பான வார்த்தைப் பிரயோகம், எதுகை, துணுக்கு, மிகைப்படுத்தல், குறைத்துக் கூறல்., பிதற்றல், எனப் பலவகைப்படும். இவை

ஒவ்வொன்றுக்கும் கன்னடம் இன்னும் மற்ற மொழிகளிலிருந்தும் உதாரணம் காட்டி விளக்கி இருக்கிறார் ரங்கன்னா. மொழியே நகைச்சுவைக்கும் மூலமும், வளமானதும் ஆன ஊற்றாக இருந்தால் கூட, நடிப்பு சம்பவம், கிளைக்கதை, நிலைமை, பாத்திரம் போன்றவையும் அதற்குத் துணை போகின்றன.

மனித ஜாதி முழுவதற்கும் நகைச்சுவை உணர்வு பொதுவானதாகவும் எல்லா இன மக்களிடமும் காணப்படுவதாகவும் இருந்தாலும் கூட அதை அனுபவிக்க பண்பட்ட ரசனையும், அனுதாபத்தோடு புரிந்து கொள்ளும் ஆற்றலும் தேவைப்படுகிறது. கலாச்சாரத்திற்குக் கலாச்சாரம் அது மாறுபடுவதால் அதைச்சரியாகப் பாராட்ட மற்ற கலாச்சாரத்தை மக்களை நெருக்கமாகப் புரிந்து கொள்ளல் அவசியமாகிறது.

பிளேட்டோ முதல் மாக்டகல் (Macdaugall) வரையிலான சிந்தனையாளர்கள் கூறியுள்ள சிரிப்பைப் பற்றிய கோட்பாடுகளுக்கு ரங்கன்னா தன் கவனத்தைத் திருப்புகிறார். ஏதாவது ஒரு வகையான கேவலப்படுத்துதல் நகைச்சுவையின் சாரமாக இருக்கிறது. சிரிப்பு, சிரிக்கப்படும் பொருள்மேல் அது நபராகவோ, பொருளாகவோ இருந்தால் கூட, சற்று வெறுப்பைப்கொண்டதாகவே இருக்கிறது என்று பிளேட்டோ கூறியுள்ளார். நம்மை விடத் தாழ்ந்த மக்களை விகடம் செய்வதே நகைச்சுவை என்று அரிஸ்டாட்டல் உணர்கிறார். இதைய அவர் பின்வந்த சிசேரோ முதல் விக்கோ வரையிலான விமர்சகர்கள் பின்பற்றி உள்ளார்கள். நமது உன்னதத்தை உணர்ந்ததே சிரிப்புக்கான மூலம் என்று உறாப்ஸ் கூறுகிறார். வியக்கத் தகும் ஒவ்வாமையே நகைச்சுவையின் மூலம் எனப் பலர் கருதுகின்றனர். இதே போன்ற பல கோட்பாடுகளை ரங்கண்ணா அலசுகிறார்.

முடிவாக நகைச்சுவையின் மதிப்பு, உபயோகம் பற்றி ஒருவன் பார்க்கத் துவங்கலாம். ஆதிகாலம் முதல் சிரிப்புக்கு நிறைய எதிரிகள் உண்டு. பிளேட்டோ அதைக் கேவலமான நடத்தை என்றும் அது வீரத்திற்கும், தீரத்திற்கும் எதிரிடையானது என்றும் கருதுகிறார். இதையே சுவீகரித்துக் கொண்ட ரோமானியர்கள், மத்திய கால ஐரோப்பியர்களுக்கு வழங்குகிறார்கள். ஒவ்வொரு காலகட்டத்திலும் சிரிப்புக்கு எதிரான விமர்சகர்கள் கல்விமான்களுக்கு இடையில் கூட இருந்திருக்கிறார்கள். அதற்கு நேர் மாறாக நகைச்சுவையை தூக்கிப் பிடிக்கும் தீவிரவாதிகளும் அதைக் காப்பாற்ற உண்டு. ராபர்ட் டெய்லரின் "சிரி ஆரோக்கியமாக இரு " (Laugh and be fat) என்ற நீதி மொழி மிகப் பிரபலமானது. " நல்ல வைத்தியர்கள் – டாக்டர் உணவு, டாக்டர் ஒய்வு, டாக்டர் சிரிப்பு" என்று ஸ்விப்டு (Swift) கூறுகிறார். நகைச்சுவை நம்மைத் தினசரிகளின் சலிப்பிலிருந்து காப்பாற்றுகிறது. துன்பங்களும் வேதனைகளும் சூழ்ந்த பொழுதில் சற்று ஆறுதல் அளிக்கிறது. துன்பத்தை, வேதனையை அதிக சேதமில்லாமல் ,கடக்க உதவுகிறது. கள்ளமின்மையும், நல்லதை நினைத்தலும் அதன் இரண்டு கரங்கள், எது சரி, எது சரியில்லை என்பதை அதன் மூலம் நாம் கற்கிறோம். மன ஆரோக்கியத்திற்கு அது அத்தியாவசியம். அது நம்மில் குவிந்து விட்ட மலங்களை அகற்றி, புதிய சக்தியை நிரப்புகிறது. சிரிப்பு வளத்தின் எதிரொலி. ஒருவனின் சிரிப்பே அவனின் கலாச்சார தரத்தை வெளிப்படுத்துகிறது.

(v) கேலிப்பாடல்கள் :

கேலிப்பாடல்கள் என்ற தனி இலக்கிய வடிவத்தையும், ஹெலன் காலம் முதல் இன்றைய நூற்றாண்டு வரையிலான இதன் சரித்திரத்தையும் பற்றிப் பேசும் ஒரு சிறிய நூல் இது. இதில் ஒரு முன்னூறு கேலிப்பாடல்கள் சரியான கன்னட மொழிப்பெயர்ப்பு அடங்கி உள்ளது. இந்தப் பாடல்கள் கிரேக்க, ரோமேனிய, பிரெஞ்சு, ஆங்கிலம் என்பதான மேற்கத்திய மொழிகளிலிருந்து மட்டுமல்லாது ஆசிய மொழிகளான கன்னடம், சமஸ்கிருதம், தமிழ், தெலுங்கு, அரேபிய, பெர்சியன், சீன, ஜப்பான் ஆகிய மொழிகளிலிருந்தும் எடுக்கப்பட்டுள்ளது.

(vi) கவிக்கதை அமிர்தம் : (கவிஞர்களின் வாழ்க்கைச் சம்பவங்கள்)

இது ஒரு மூல நூல் அல்ல, மாறாக ஒரு தொகுப்பு நூலே இப்படி ஒரு தொகுப்பு கன்னடத்தில் ரங்கண்ணாவே எழுதியுள்ளதால், இதை ரங்கண்ணாவின் நூல் என்றே கூறலாம். இது கன்னட மொழிக்குப் புதுமையானதும், முதன்மையானதாக இருக்கலாம்.

ரங்ண்ணா, தனது இளம் வயது முதலே புகழ்பெற்ற மனிதர்கள், அவர்கள் வாழ்க்கையில் நிகழ்ந்த, மறக்க முடியாத நிகழ்ச்சிகள் அவர்களது தனிப்பட்ட பழக்க வழக்கங்கள் ஆகியவற்றில் தனக்கிருந்த ஆர்வத்தை மெல்ல விவரிக்கிறார். பொதுக்கூட்டங்களில் அவைகளில் சிலவற்றை இவர் விவரித்தபோது அவையினர் மகிழ்வுற்றதையும் இன்றும் கேட்க வேண்டும் என்ற அவர்கள் காட்டிய ஆர்வத்தையும் கண்ட ரங்கண்ணா, இன்னும் பெரிய ரசிகர் கூட்டத்தைச் சென்றடையும் தகுதி இந்த "வாழ்வின் நிகழ்ச்சிகளுக்கு' உண்டு என எண்ண ஆரம்பித்தார். எனவே, அவர் சிலவற்றை எழுத அது சில தினசரிகளிலும் பத்திரிகைகளிலும் வெளிவந்தது. ஓய்வுற்றதால் கிடைத்த அதிகப்படியான நேரமும், வெளியிட விருப்பம் காட்டிய பதிப்பாளர்களும், ரங்கண்ணாவை "வாழ்வின் நிகழ்ச்சிகள்" என்ற ஒரு கணிசமான அளவு நூலை எழுதத் தூண்டியன. அதன் விளைவே இந்த நூல்.

தலைப்பு "கவிஞர்களின் வாழ்க்கை கதை அமுதம்" என்று பொருள்படும்படி இருந்தாலும் ரங்கன்னா நூலில் அறிமுகத்தில் தான் "கவிஞன்" என்ற வார்த்தையை விரிந்த பொருள்பட உபயோகித்திருப்பதாகக் கூறியுள்ளார். அந்த வார்த்தை எல்லா ஆக்கப்பூர்வக் கலைஞர்களையும் குறிக்கும் என்கிறார். இந்த நூல் 23 நாடுகளைச் சேர்ந்த 500 நபர்களைப் பற்றிய 1425 நிகழ்வுகளை அடக்கியது. முடிவில் அகர வரிப்பட்டியலில் ரங்கன்னா 500 புகழ்பெற்ற நபர்களின் பெயர்களையும் அவர்களது கால விவரங்களையும் தருகிறார். அவற்றில் கவிஞர்களைத் தவிர, அரசர்கள், சக்கரவர்த்திகள், அரசியல் அறிஞர்கள், தத்துவஞானிகள், குடும்பம், பெற்றோர், குழந்தைப்பருவம், இளம் வயது, முதுமைப்பருவம், கவிதைக்கான தயாரிப்பு, குணங்கள், குற்றங்கள், பரிசுகள், பாராட்டுக்கள், பணம், புகழ் என்று கொண்ட பொருளின் அடிப்படையில் பன்னிரண்டாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளது. முடிவுரையில் ரங்கன்னா நிகழ்ச்சிகளின் உபயோத்தையு ம், அது சம்பந்தப்பட்ட பிரச்சனைகளையும் சுட்டிக் காட்டுகிறார் .

முக்கியமான நபர்களைப் பற்றிய சுவாரஸ்யமான உண்மைகளைத் தொகுத்துக் காப்பது என்பது கிரேக்கர் காலம் முதல் ஐரோப்பிய மக்களின் மனதில் ஒரு முக்கியமான இடத்தைப் பெற்றுள்ளது. வாசக சுவாரஸ்யம் தவிர அவைகள் அந்த குறிப்பிட்ட நபரைப் புரிந்து கொள்ள உதவும் சாதனமாகவும் உள்ளன.

பொதுவாக வாழ்வின் நிகழ்ச்சிகள் ஒரு மனிதனைப் புரிந்துக் கொள்ள உதவியாக இருக்கும். ஆனால், கவிஞர்களின் கவிதையே நம்முன் இருக்கும் போது அது கவிஞர்களைப் பொறுத்த வரை என்ன உபயோகம் ? கவிஞர்களின் சொந்த வாழ்க்கை, நமது கவிதையின் அழகனுபவத்தில் எந்தப் பங்கையும் வகிப்பதில்லை. மேலும் அது ஒரு படைப்பின் மதிப்பை, கலைத்தன்மையை எந்த அளவும் தீர்மானிப்பதில்லை, நமக்கு அலக்ஸாண்டர் டுமாஸ் பற்றி நிறையவே தெரியும். ஆனால் ஹோமரைப் பற்றி அதிகம் தெரியாது. ஆனால் இவை எதுவும் அவர்கள் படைப்பைப்படித்து மகிழ்வதைப் பாதிக்கவில்லை . அதே போல மில்டனின் அதீதக் கட்டுப்பாடுடைய தூய வாழ்க்கையோ பர்ன்ஸின் கட்டுப்பாடற்ற தான்தோன்றி வாழ்க்கையோ அவர்கள் பாடல்கள் ஏறக்குறைய சமமான உன்னதத்தை அடையத் தடையான இருந்தில்லை. கவிஞனின் வாழ்கையில் நடப்பது அவன் கவிதைக்கு தொடர்பற்ற வெளியில் அல்லவா? அல்லது கவிதையின் உள்ளார்ந்த சாரத்தை அதன் அழகை உட்கருத்தை அந்த கவிஞனின் வாழ்க்கையை அறிந்து கொள்வதன் மூலம் புரிந்து கொள்கிறோமா? இந்த ஆட்சேபனைகளை ஒதுக்கக் கூடாது என்பதை ரங்கன்னா ஒத்துக் கொள்கிறார், என்றாலும் கவிஞனுக்கும் அவன் கவிதைக்கும் உள்ள உறவு முரண்பாடான தோற்றமுடையது. கவிஞனும் அவன் கவிதையும் எந்தவிதமான உறவுமற்ற இரண்டு தனித்தனியான விஷயம் என்று சொல்லமுடியாது. அதே போல கவிஞன் எப்படியோ அவன் கவிதையும் அப்படியே என்று கூறுவதும் சரியல்ல . எழுத்துலகில் இரண்டும் வெவ்வேறு சந்தர்ப்பங்களின் உண்மையாகவே இருக்கிறது. எப்படியிருந்தாலும் கவிதையைப் போலவே கவிஞனைப்பற்றியும் அறிவதால் நஷ்டம் ஒன்றும் இல்லை, மாறாக லாபம் தானே.

இரண்டாவதாக ஒரு படைப்பு நமக்குப் பிடித்தாலோ அல்லது பிடிக்காமல் போனாலோ, அந்தப் படைப்பாளியைப் பற்றி அறிந்துக் கொள்ள ஆர்வம் கொள்கிறோம். அவனைப் புரிந்துக் கொள்ள முயல்கிறோம். மறைமுகமாக அவன் வாழ்வைப் புரிந்து கொள்ளுதலும் அடைகிறோம். அவன் வாழ்வின்சூழல் அல்லது அவன் வாழ்வில் நடந்த ஒரு சம்பவம், உள்ள ஏதோ ஒரு கூறை நமக்குப் புலப்படுத்தும். மில்டனின் பார்வையற்ற நிலையம் ஒரு ஒழுங்கு இல்லாத தான்தோன்றித்தனமான அரசனின் கீழ் வாழவேண்டிய நிர்பந்தத்தால் பட்ட வேதனையம் புரியும்போது அவன் சாம்சனை குருடனாகப் படைத்ததும். துர்புத்தி கொண்ட பிலிஸ்டைனை உருவாக்கியதும் இன்னம் சரியான விளக்கம் பெறுகிறது . அதே போல இப்சனின் வாழ்க்கை தரிசனங்களை புரி ந்து கொள்ள, அவர் வாழ்வைபற்றியும் அறியவேண்டி உள்ளது.

ஒரு படைப்பாளியில் வாழ்வைத் தெரிந்த கொள்வதன் மூலம் இலக்கிய கோட்பாடும் பயனடைகிறது. கவிஞர்களின் வாழ்க்கையைப் பற்றியப் சரியான ஆதாரப்பூர்வமான தகவல்களைச் சேகரிப்பதாவது கவிதையைப் பற்றிய இயற்கை, படைப்பு, குறி, பொருள் பற்றியப் பொதுப்படுத்திய புரிந்து கொள்ளுவதற்கு உதவியாக இருக்கலாம்.

தேவையற்ற சிறிய அற்பமான விஷயங்களுக்கு முக்கியத்துவம் தரல் சில பொய்யான கதைகளை நம்பி அதை உண்மையெனப் பரப்புதல் போன்ற ஆபத்துக்கு வாழ்க்கை நிகிழ்வுகளைத் தொகுக்கும் ஆசிரியர்கள் உள்ளாகலாம். இரண்டாவதுக்கு ரங்கண்ணா ஹோமரின் குருட்டுத் தன்மையையும், சேப்போனின் காதல் விவகாரத்தையும் உதாரணமாக காட்டி விளக்குகிறார். உண்மையே முடிவில் வெல்லும்; வெட்டி ஆடம்பரங்கள் அல்ல என்ற மொழியை அந்த ஆசிரியர்கள் மனதில் கொள்ள வேண்டும்.

இந்த நூல் ரங்கண்ணாவின் பன்முகப்பட்ட ஆர்வத்தை, பரந்த கல்வி அறிவை, ஆழ்ந்த அனுதாபத்தை, வித்யாசங்களில் அவருக்கிறருந்த, சந்தோஷத்தை, அவரது கூர்மையான உறாஸ்ய உணர்வை மனிதனின் குற்றங்குறைகளைப் பொறுத்துக் கொள்ளும் அவரது நேசம் மிக்க பொறுமையை எடுத்துக்காட்டுவதாக அமைகிறது. அதே சமயத்தில் ரங்கண்ணாவில் இருக்கும் பண்டிதன் இந்த எளிய விஷயத்தில் கூட ஒரு ஒழுங்கை, வகைப்படுத்தலை முறையை வலியுறுத்த மறந்து விடவில்லை.

(vii) கோல் கோல் கூடி பரேலி (கோலாட்டங்கள் கூடி வரட்டும்)

மூன்று அறிமுகக் கட்டுவரகளுடன் கூடிய 61 நாடோடிப் பாடல்களின் தொகுப்பே இந்நூல். இந்தப் பாடல்களை, தனக்கு கிடைத்ததும் வெளியிட்டிருந்தால் ரங்கன்னா இத்துறையின் முன்னோடி ஆகியிருப்பார். அப்படியும்கூட நாடோடி இலக்கியத்துறைக்கு இதன் பங்களிப்பு மிகவும் மதிப்புக் குரியதாகவே இருக்கிறது.

விமர்சன பூர்வமான மூன்று கட்டுரைகள் அடங்கிய அறிமுகத்தில், ரங்கண்ணா, கிராமீயப் பாடல்கள் இயற்கையையும் குணங்களையும் விவாதிக்கிறார், துவக்கத்திலேயே இதை ஒரு இனமோ அல்லது பலர் கூட்டாகவோ சேர்ந்து படைத்திருக்க முடியும் என்ற கருத்தை மறுத்து விடுகிறார். எந்த ஒரு படைப்பும் ஒரு கூட்டத்தால் படைக்கப்பட முடியாது, படைக்கப்பட்டதும் இல்லை. விளைவில் ஒருங்கிணைவு அப்படி பட்ட ஒரு சாத்தியப்பாட்டை முற்றாக மறுத்து விடுகிறது. எளிய சத்தமும் இனிய பாஷையுமே இதன் தனித்தன்மை. 'விவசாய வேலைகள், விழாக்கள், குடும்ப உறவு, குடும்ப இன்ப துன்பங்கள், வீரசாகசங்கள், பக்தி, போன்ற கிராம வாழ்வின், குடும்ப வாழ்வின் தினசரி நடப்பே இதன் பொருள்கள். அது தூண்டும் உணர்வுகளும் மனித ஜாதி முழுமைக்கும் பொதுவானவைகள். இன்பம், துன்பம், பக்தி, பாராட்டு, இவை யாவும் தாண்டி அதைப்பாடுபவனுக்கும் கேட்பவனுக்கும், அது தரும் இதம், சோர்ந்த உடலுக்கு, புண்பட்ட மனதிற்கு, சலிப்படைந்த புத்திக்கு அது தரும் ஆறுதல் இவைகளையே ரங்கன்னா

முக்கியமானதாகச் சுட்டிக் காட்டுகிறார். இவை அனைத்தையும், நிறைய மேற்கோளுடனும் விளக்கத்துடனும் ரங்கண்ணா விவரிக்கிறார்.

ரங்கண்ணாவின் இந்த கிராமீயப் பாடல் ஆர்வம் ஒருவனுக்குத் தரும் வியப்பு சிறியதானது இல்லை. இவைகளுடன் அவர் தொடர்புகொள்ளும்போது, ஏற்கனவே அவரது ரசனையும், தரமும் இலக்கிய மரபுடைய கன்னடக் கவிதைகளால் தீர்மானிக்கப்பட்டுவிட்டன. பெயர் தெரியாத படிப்பறிவற்ற கவிஞர்களின் இந்தக் கிராமீயப் பாடல்களுடன் அவர் தொடர்பு கொண்டபோது அவர் திகைப்போ வெறுப்போ கொள்ளவில்லை, அவரது கூரிய உணர்வையும், பரந்த ரசனையையும், பள்ளிப்படிப்பு எந்தவிதத்திலும் மழுங்கடையச் செய்ய முடியவில்லை.

அவரின் இந்தக் காதல் தற்காலிக வியப்போ, சிந்தனை அற்ற முட்டாள்தனத்தின் விளைவோ அல்ல. சாஸ்தீரிய கலைகளுக்கு அவர் கொடுத்த அதே அலசலை, தீர்ப்புக்கான அளவுகோலை இதற்கும் பயன்படுத்தி, இவையும் வெற்றிகரமாக வந்ததைக் காண்கிறார். ரங்கண்ணாவின் இந்த ஆர்வம் பிலிப்ஸ் சிட்னியையும், ஜோசப் அடிசனையும் நினைவுபடுத்துகிறது.

ஆ. ஹொன்ன சூல (தங்கக் கழுமரம்)

"ஹொன்ன சூலா" ஆறு விமர்சனக் கட்டுரைகளை உள்ளடக்கிய நூல், விமர்சகர் ரங்கண்ணாவை மிகச் சிறந்த முறையில் அறிமுகப்படுத்தும் நூல். இது ரங்கண்ணாவின் விமர்சன அடிப்படைகளைக் கூறிவிட்டு அதன் நடைமுறைப் பிரயோகத்தையும் விள க்கிக் காட்டுகிறது. இரண்டு கட்டுரைகள் முன்பே பிரசுரமானவை, மீதி நான்கும் முதன் முறையாக அச்சேறுபவை. கடைசிக் கட்டுரை, மற்ற கட்டுரைகளின் அடிநாதமாக விளங்கும் விமர்சனப் பார்வையை விளக்குவதன் மூலம் இந்தத் தொகுப்புக்கே ஒரு ஒருங்கிணைந்த உணர்வை கொடுக்கிறது. அது இந்த நூலுக்காகவே எழுதப்பட்டது.

பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த துறவிக் கவிஞர் பசவண்ணா வசனக் கவிதையிலிருந்து எடுக்கப்பட்டது – இந்த நூலின் தலைப்பு. அதில் அவர் இந்த மக்கள் அதிகமான பாராட்டால் தன்னைத் தங்கக் கழுமரத்தில் ஏற்றிவிட்டதாகக் கூறி வருந்துகிறார். "சூல" என்ற கன்னட வார்த்தைக்கு ஜனங்கள் அவர்களது குற்றத்துக்காக ஏற்றப்படும் கழுமரம் அல்லது ஈட்டி என்று பொருள். இதை மேற்கத்திய மரபுப் பொருள்படும்படிக்கு கூறவேண்டுமானால் "தங்கச் சிலுவை" என்று மொழி பெயர்க்கலாம். கழுமரத்தை தங்கத்தில் செய்தாலும் இரும்பில் செய்தாலும் அதன் பலன் ஒன்றுதான். அது பலியாகும் மனிதனுக்கு எந்தவிதமான மாற்றத்தையும் விளைவிப்பதில்லை. இந்த நூலில் உள்ள கட்டுரைகள் அனைத்தும் மிகைப்படுத்தப்பட்டன. பாராட்டுகளை விமர்சன முறையில் அணுகுவதால் இந்தத் தலைப்பை ரங்கண்ணா மிகப் பொருத்தமாகவே தேர்ந்தெடுத்துள்ளார்.

விமர்சன பூர்வமான மதித்தலுக்கும், அடக்கமற்ற பொய்ப் பாராட்டுக்கும் இடையே உள்ள வித்யாசமே. இந்த புத்தகத்தின் அடிப்படை அக்கறை. இது முன்னுரையிலேயே தெளிவுபடுத்தப்பட்டுவிட்டது. சில புத்தகங்களைப் பற்றி

விவாதிப்பது மட்டுமே இந்த நூலில் ஒரே நோக்கம் என்று வாசகர்கள் கருத வேண்டாம் என்று ரங்கண்ணா கேட்டுக் கொள்கிறார். அவரது குறி அதைவிட ஆழ அகலமானது. விமர்சன மனப்பாங்கை வளர்த்தெடுத்தலும், இலக்கிய ரசனையைக் கற்பித்தலுமே ஆகும் அது. இந்தக் குறியை அடையும் முயற்சியே இந்த நூலில் கட்டுரைகள். ரங்கண்ணா எழுதுகிறார்:

"இலக்கிய விமர்சனத்தில் ஈடுபட்டிருக்கும்போது எப்படி நம் உணர்ச்சிகளை தூய்மையாக வைத்திருப்பது? நமது அறிவு எப்படி பகுத்துணர்த்தலைப் பெற்றிருக்கவேண்டும்? எந்த அளவுக்கு நமது இதயத்தின் அனுதாபம் விரியலாம், மொத்தத்தில் என்ன விழிப்புணர்ச்சி எந்த அளவு பொறுப்புள்ள ஈடுபாடு, என்ன மாதிரியான துணிவு நமக்கு அப்போது வேண்டும்? இப்படிப்பட்ட அவசியமான கேள்விகளுக்கு வாசகனின் கவனத்தை ஆர்வத்தை ஈர்க்க முடியுமானால் இந்த நூல் தன்னுடைய பங்கைப் பெற்றுவிட்டது என்றும், நான் எனது குறிக்கோளை அடைந்துவிட்டேன் என்றும் கூறலாம். "விமர்சனபூர்வ பாராட்டு" என்ற வார்த்தை அதிக உபயோகத்தை நம்மிடையே அடையவேண்டும். "அடக்கமற்ற பொய்ப்பாராட்டு" மெல்ல மெல்ல பின்னடைந்து மறைந்து போய்விடுமானால் மிகவும் நல்லது. படைப்பின் சக்தி, அழகு, சிரத்தை இவற்றிலிருந்து ஊற்றெடுப்பது விமர்சனபூர்வ பாராட்டு, மாறாக எப்படியோ எதற்காகவோ தோன்றுவது இந்த "அடக்கமற்ற பொய்ப்பாராட்டு". மேலும், கவிஞர்களால் படைக்கப்பட்டு இந்த உலகில் நிலவும் இலக்கியத்துக்கு, தனி நபர்களிடமிருந்து சமுதாயத்திலிருந்து கிடைக்க வேண்டிய பங்கு என்ன? அது அனுதாபத்துடன் கூடிய நியாயம் மட்டுமே. மனித உடலில் நன்கு பொறுந்தும் தைக்கப்பட்ட சட்டையைப் போல அத்தனை திட்டமாக இலக்கிய விமர்சனத்தால் இருக்க முடியாது. அது சற்று ஏறக்குறைய இருந்தாலும் போதும். இலக்கியத்தின் வேலை கணநேர சுகம் கொடுத்து மறைந்து போவது இல்லை. ஒன்றை இலக்கியமாக ஏற்றுக் கொள்வது வாசகர்களின் பொறுப்பான தொழில்".

இரண்டாம் பதிப்பின் (1968) அறிமுகத்தில் ரங்கண்ணா "மொத்தத்தில், சமநிலைப்பட்ட சந்தோஷத்தை அளிக்கும் களமே இலக்கியம் என்று சேர்ப்பதைப் பொருத்தமானதாகக் கருதுகிறார். விவாத வான வேடிக்கைக்கு அதில் இடமுண்டு ஆனால் பொறாமைப் புயலுக்கோ சினத் தீக்கோ அதில் கொஞ்சமும் இடமில்லை. கூரிய ரசனைக்கு, தெளிந்த சரியான அறிதலுக்கு, கலாச்சாரப் பெருக்கத்துக்கு, நல்ல விவாதங்கள் மிக அவசியம். எனவே அதில் ஈடுபடுவோர் காய்தல், உவத்தல் அகற்றி நேசமிக்க நண்பர்கள்போல் ஆயத்தலைப்பட வேண்டும். தங்கள் முன்னிருக்கும் கவிதையே முதன்மையானது மற்றதெல்லாம் இரண்டாம் பட்சமே என்பதை என்றும் மறந்துவிடக்கூடாது. எந்தச் சந்தேகம் தோன்றினாலும் அதனை உடனே *விரட்டிவிட ஒரு தாரக மந்திரம்தான் உண்டு.* அதுதான் பேராசிரியர் ரசனை. ரங்கண்ணாவின் ஆங்கில ஆசிரியர் அடிக்கடி கூறுவார், "கவிதை என்ன சொல்கிறது என்று பார்ப்போம்" என்று எல்லா விதமான விமர்சனங்களுக்கும் கவிஞன் படைத்த பாத்திரமும் அதன் பேச்சுமே, மூலமும் அதிகாரமும், சாட்சியுமாய் நிற்பது. மேலும் சுயமாகத் தானாக நிற்கவேண்டும் என்று ஒரு விமர்சகனோ

அல்லது இலக்கிய ஆர்வமுள்ளவனோ நினைத்தால், கட்டங்களின் கோஷங்களால், அது இன்று சூழ்ந்து நிற்பதாயிலும், கடந்த காலத்தால் திணிக்கப்பட்டதாயினும், அடித்துக் கொண்டு போகாமல் இருக்க வேண்டுமாயின், சுயமாகச் சிந்தனை செய், நம்பிக்கையோடும் அனுதாபத்தோடும் இரு, உண்மையைத் தவிர மற்ற எதற்கும் உன்னை ஒப்புக் கொடுக்காதே, நிறையப்படி. பிறகு நமக்கு ஈடாகச் சிலரே இருப்பர், என்று ரங்கண்ணா கருதுகிறார். ஒவ்வொருவனுக்கும் தன் நியாயமான அபிப்ராயங்களைச் சொல்ல உரிமை உண்டு. யாரும் தயங்க வேண்டாம்.

இதுதான் ரங்கண்ணாவின் விமர்சனக் கோட்பாடு. விமர்சனத்தைப் பற்றிய கருத்துருவம் அதன் செயல்பாடுகள் பற்றிய தெளிவான கூற்று. நூல் முழுக்க இப்படிப்பட்ட திட்டவட்டமான கூற்றுக்கள் விரவியிருப்பதை நாம் காண்கிறோம்.

முதல் கட்டுரை "சாமான்ய சித்ரக்கே சுவர்ணத சவுகட்டு" (சாதாரண படத்துக்குச் சட்டம் பொன்னாலே) முத்தண்ணாவின் வசனப் படைப்பாகிய "ராமஸ்வமேதா" வைப் பற்றிய விமர்சன மதிப்பீடு. அது வெளியிடப்பட்டபோது நிறையப் பரபரப்பை உண்டாக்கியது. 1901–ஆம் ஆண்டு தனது முப்பத்தியோராவது வயதில் க்ஷயரோகத்தால் காலமான நந்தலிகே லக்ஷ்மி நாராயண அய்யா, நல்ல நடையும் கற்பனை வளமும் உடைய ஏழை ஆசிரியர். அவர் கன்னடத்தில் சில புத்தகங்கள் எழுதி உள்ளார். ஆனால் அவரது "ராமஸ்வமேதா" என்ற பண்டைய கன்னட மொழி நடையில் எழுதப்பட்ட நூல் நிறையப் பாராட்டைப் பெற்றது. அவரது வாழ்வும் சாவும் மக்களிடையே அனுதாப அலையை வீசச் செய்தது. அவரது இலக்கியப் படைப்புகள் ஆர்வத்துடன் படிக்கப்பட்டன.

அவரது இலக்கிய சாதனையைப் பாராட்டக் கூட்டங்கள் போடப்பட்டன. ஒரு அறிவார்த்த சஞ்சிகை முழுக்க அவரது வாழ்க்கை – படைப்பு இவைகளை மதிப்பீடு செய்யவே ஒதுக்கப்பட்டது. வர்ணனையில் அவர் காளிதாசனுக்கும் ஷேக்ஸ்பியருக்கும் சளைத்தவர் இல்லை என்றும் அவரது வசன நடை டி குயான்சி (De Quincy) ரஸ்கின் போன்றவர்களின் இடத்தைப் பெற வேண்டியவர் என்றும் புகழப்பட்டார் இவையனைத்தும் ரங்கண்ணாவுக்கு மிக அதிகமாகப் போவதாகப்பட்டது. அவர் இதை நேர்மையான விமர்சனத்தின் மேல் தொடுக்கப்பட்ட தாக்குதலாகவும், ஒரு உண்மையான எழுத்தாளனுக்குச் செய்யும் அநியாயமாகவும் உணர்ந்தார். எனவே அவர் விருப்பு வெறுப்பு இன்றிச் சரியான விமர்சன அளவீடுகளுடன் அந்த நூலை ஆராயத்தலைப்பட்டார்.

அவர் தனது கட்டுரையை அனுதாபத்தையும், ஆர்வத்தையும் நிலவச் செய்த வாழ்க்கை சரிதைக் கூறுகளோடு துவங்கினார். பின் மிக உன்னதமான படைப்புகளின் குணாம்சங்களை சொல்லத் துவங்குகிறார்: தீவிரமான, பலவற்றை உள்ளடக்கிய கரு, கம்பீரமான தீரமிக்க பாத்திரங்கள், ஆகாயத்தையும் பாதாளத்தையும் தொடும் உணர்ச்சிகள், மதிப்புக்குரிய த்வனி, விளக்கமுடியாதபடிக்கு இயற்கையானதும் பொருள் பொதிந்ததும் ஆன நடை, தன்னை வெளிக்காட்டிக் கொள்ளாத உன்னதமான உள்ளோடும் கலையம்சம், முத்தண்ணாவின் படைப்பு இப்படிப்பட்ட பரீக்ஷைக்கு உள்ளாக்கப்பட்டால் வெற்றியோடு வெளிவருமா என்று ரங்கண்ணா கேள்வி கேட்கிறார்.

ரங்கண்ணா சொல்கிறார், கரு தகுதியானதுதான் ஆனால் கையாண்ட முறை திருப்தி தருவதாக இல்லை. முக்கியமான சம்பவத்துக்குப் போதிய இடமளிக்கப்படவில்லை. முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்படவில்லை. பாத்திரங்களைப் பொறுத்தவரையில் அவை கையாளப்பட்ட விதத்தில் எழுத்தாளவின் சுயத்தன்மை என்பது கொஞ்சமும் இல்லை. ராமனது படைப்பு கம்பீரமாகவும் இல்லை. விரும்பத் தகுந்ததாகவும் இல்லை. சரித்திரத்தினாலும், மரபினாலும் வரையறுக்கப்பட்ட புராண புருஷர்களைப் பாத்திரங்கள் ஆக்கும் பொழுது சுதந்திரம் என்பது குறைவே. ஆனாலும் அவைகளை வெளி எல்லைகளைச் சிதைக்காமல் உள் நுணுக்கங்களில் சில மாறுதல்களைச் செய்யலாமே. ராமனை எப்படி இன்னும் அதிக மானுடனாகவும், நேசிக்கத்தக்கவனாகவும் ஆக்க முடியும் என்பதையும் ரங்கண்ணா விளக்குகிறார். முதலில் வரும் மழைக்காலத்தைப் பற்றிய வர்ணனைதான் ஜீவத்துடிப்போடும் கற்பனை வளத்தோடும் இருக்கிறது. மற்ற வர்ணனைகளெல்லாம் பழசாகிப்போன காவிய மரபுகள்தான். பழைய கன்னடத்தின் மீது முத்தண்ணாவுக்கு மாளாத காதல் உண்டு. அதில் அவர் பெற்றிருந்த புலமையும் பொறாமைப்பட வைப்பதே. அதை அவர் உபயோகித்த விதத்தில், ஒரே பொருளுக்குத் தேவையற்று பலவார்த்தைப் பிரயோகம், சொல்ல வந்த உணர்ச்சிக்குச் சம்பந்தமில்லாத த்வனி, பொருளில் குழப்பம், தேவையற்ற அடுக்குச் சொற்கள், கடினமான ஓசை இவைகளால் சிதைந்து போய்விட்டது.

ஆனாலும் கூட முத்தண்ணாவின் படைப்பு, அவரது வசனத்தின் போக்கால், கதை சொல்லும் முத்தண்ணாவுக்கும் கதை கேட்கும் அவர் மனைவி மனோரமாவுக்கும் இடையே நடக்கும் உரையாடல்களால், மேன்மையுற்று நிற்கிறது. முத்தண்ணாவின் வசனம் இயல்பான ஒரு அழகை வெளிப்படுத்துகிறது. அவரது விதவிதமான சொற்சேர்கையும் அது வசனத்தில் உண்டாக்கும் இயக்கமும், அவருக்கு முந்தைய கால கன்னட வசனத்தில் கண்டறியாத ஒன்று. ரங்கண்ணா அவரது வசனத்தின் அழகு, அதன் தன்மையின் பன்மை, அமைப்பு, உள்ளார்ந்த நாத ரூபம், இவைகளை நல்ல உதாரணங்களுடன், விளக்கும் விவரணைகளுடன், எடுத்துக் காட்டுகிறார், இதை அவர் வெளித் தெரியும் இன்னும் தொடரும் ஆர்வத்துடனும் ஆனந்தத்துடனும் செய்கிறார்.

நேரிடையாகக் கதை சொல்லும் பாணியைப்பின்பற்றாமல் முத்தண்ணா, கதையை ஒரு உரையாடலின் மூலம் கொண்டு செல்கிறார். இருந்தாலும் அந்த உரையாடல் கதையின் இரண்டு பாத்திரங்களுக்கிடையில் நிகழ்வதில்லை. அது ஆசிரியனுக்கும் அல்லது கதை சொல்லுபவனுக்கும் கேட்பவனுக்கும் இடையில் நடக்கிறது. பண்டைய போக்குகளில் உள்ளது போல இங்கு கேட்பவன் ஓய்வான அரசனோ, புனிதமுனிக் கூட்டமோ அல்ல, மாறாக அது ஆசிரியரின் நேசமிக்க மனைவியே ஆவாள். மேலும் பண்டைய கதை கேட்பவர்கள் கதை இடையில் தலையிடாத மௌனிகள். ஆனால் முத்தண்ணாவின் நேயரோ அப்படிப்பட்டவர் அல்ல. அவள் கேள்வி கேட்கிறாள், ஆர்வம் காட்டுகிறாள். அக்கறை கொள்கிறாள், சலிப்படைகிறாள், நடப்பதை விமர்சனம் செய்கிறாள், பாத்திரங்கள்மேல் தீர்ப்புக் கூறுகிறாள், அதே சமயம் தொடர்ந்து அனுதாபத்தோடு கவனிப்பவளாகவும்

இருக்கிறாள். இப்படி மனோரமா கதையில் இடையூடுதலில் ஒரு பதினாறு முறையை எடுத்து எப்படி ஒவ்வொன்றும் தனித்தனி குணாம்சம் கொண்டதாக இருக்கிறது என்று ரங்கண்ணா காட்டுகிறார். இப்படி குடும்ப பந்தத்தால் பிணைக்கப்பட்ட தம்பதிகளின் இடையில் நிலவும் தூய அன்பின் காட்சி, இந்த இடையூடல்கள் காட்டல்போல், முத்தண்ணாவின் நூலைத்தவிர மற்றெந்த கன்னட இலக்கியத்திலும் காணக்கிடைப்பதில்லை.

மூலக்கருவுக்கும், கதைப் போக்குக்கும் சம்பந்தம் இல்லாத தொடர்பில்லா – இந்த முத்தண்ணா – மனோரமா உரையாடல்கள், படைப்புக்கு, அலங்காரமாக மட்டுமல்ல. அமைப்பு ரீதியாகவும் ஒரு குறிப்பிடத்தகுந்த பங்களிப்பு செய்கிறது. தொடர்ந்து கதை சொல்லலின் சலிப்பு நீங்கி, இந்த நைந்த – பழங்கதைக்குப் புத்துணர்வும் உயிர்ப்பும் கொடுக்கிறது. நிகழ்வுகள் மீதும் கதாபாத்திரங்கள் மீதும் கருத்துக்களைக் கூறும்போது மனோரமா வாசகர்களின் ஏன் மனித ஜாதியின் பிரதிநிதி ஆகிறாள். இப்படி அந்த உரையாடல்கள் அதனுள் நிகழும் சம்பவங்களிலும் ஒரு பங்காகிப் போகிறது. முடிவாக, அதன் இலக் கிய அழகும், மானுடத் தன்மையும், ரங்கண்ணாவே தயங்காமல் முத்தண்ணாவின் ரசிகர்கள் குழுவில் சேருமளவிற்கு, இந்த காட்சிகளில் ஆதாரப்பூர்வமாக இருக்கிறது.

முடிவுரையாக ரங்கண்ணா வானில் ஆயிரம் மேகங்கள் உண்டு என்று கூறுகிறார். எல்லாம் மழை பெய்வதில்லை. சில வடிவத்தாலும், நிறத்தாலும் நம்மைக் கவரலாம், எழுத்து உலகிலும் அப்படித்தான். முத்தண்ணாவின் எழுத்து கொடுக்கும் மகிழ்ச்சியில் நாம் திருப்தியுறவேண்டும். அவரின் இந்த படைப்பைப்பொருத்தவரை "படம் என்னவோ மிகச் சாதாரணம்தான், ஆனால் சட்டம் என்னவோ தங்கத்தாலே" வெளியிடப்பட்டபோது இந்தத் தீர்வு இரக்கமற்றதும் கடுமையாதுமாகத் தோன்றியது. இன்றோ விமர்சனக்குழுவின் மூத்த நண்பர் டாக்டர். எம். கோவிந்தபை அவர்களின் மனத்தைக் கவர்ந்து மற்றும் வி.கே. கோகக் இதனால் விமர்சனத் தீர்ப்பு ஒரு உயர்ந்த இடத்தை அடைந்துவிட்டது என்கிறார்.

அடுத்த கட்டுரை "அரெ வஜ்ரா" ("அரை – வைரம்") பி.எம். ஸ்ரீகண்டையா "கதாயுத்த நாடகம்" பற்றி எழுதப்பட்ட கட்டுரையின் சுருங்கிய வடிவம். ரன்னாவின் "கதாயுத்தம்" என்ற காப்பியத்தின் அடிப்படையில் எழுதப்பட்டதே ஸ்ரீகண்டையாவின் இந்த நாடகம், கதை, பாத்திரங்கள் முடிந்தவரை மொழிகூட ரன்னாவுடையதே பயன்படுத்தப்பட்டிருப்பதால், இந்த நாடக வடிவம் தவிர மற்றெதிலும் மாறுபடவில்லை என்று எண்ணுவது இயற்கை. ஆனால் ரங்கண்ணா அப்படி இல்லை என்று கூறுகிறார். இரண்டும் பல விஷயங்களில் மாறுபட்டுள்ளன, லட்சியத்தில் கட்டமைப்பில் ஏன் விளைவில் கூட. நாடகாசிரியன் மேல் உள்ள மரியாதையால் நாம் மௌனமாக இருந்துவிட்டால் விமர்சனம் பட்டினி கிடக்க நேரிடும், மகா ரன்னா பாதிக்கப்படுவார்.

பீமனுக்கும் துரியோதனுக்கும் இடையில் நடந்த கதைச் சண்டையில் பலராமன் அங்கு இருந்ததை நீக்கிவிட்டதையும், அஸ்வத்தாமாவின் சம்பவத்தை அப்படியே வைத்துக் கொண்டதையும், ரங்கண்ணா ஏற்க மறுக்கிறார். ரன்னாவில் இருக்கும் முதலாவதை அப்படியே தக்க வைத்திருக்கவேண்டும். ஏனெனில் அது

துரியோதனனின் குணச்சித்திரத்தை உயர்த்திக் காட்டப் பயன்பட்டிருக்கும், அப்படியே ரன்னாவின் மூலத்தில் இருந்தால் கூட அஸ்வத்தாமாவின் சம்பவத்தை நீக்கி இருக்க வேண்டும், ஏனெனில் அது நாடகத்தில் விளைவின், தாக்கத்தின் ஐக்கியத்தை சிதைத்து விடுகிறது.

ரன்னாவிற்கும், ஸ்ரீகண்டையாவுக்கும் இடையிலான பெரிய வேற்றுமையே, பீமன், துரியோதனன் இரண்டு பாத்திரப் படைப்புகளும் தான். ரன்னாவைப் பொறுத்தவரை பீமன் தான் கதாநாயகன். அவர் தன் படைப்பை "சாகச பீம விஜயம்" (திறமைமிக்க பீமனின் வெற்றி) என்றே சொல்கிறார். படைப்பின் துவக்கத்திலிருந்து பீமனை அப்படித்தான் காட்டுகிறார். பீமன் பழிவாங்கலின் அவதாரம் மட்டுமல்ல. அவன் தர்மனிடம் காட்டும் மரியாதை, பாஞ்சாலியிடம் அவனுடைய பாசம், அவனுடைய மெல்லிய மானுடத் தன்மைகளை வெளிக்காட்டுகிறது. ஆனால் ஸ்ரீகண்டையாவுக்கு பீமனும், கிருஷ்ணனும் பிடிப்பதில்லை, சற்று துரியோதனன் பக்கம் சாய்ந்திருப்பதைப் போன்றே தோன்றுகிறார். இருந்தாலும் துரியோதனனைத் துன்பியல் கதாநாயகனாக மாற்றுவதில் அவர் தோல்வி அடைந்து விடுகிறார். ஏனெனில் துரியோதனனிடம் ஒரு கதாநாயகனுக்குத் தேவையான கம்பீரம் பெருந்தன்மை ஆகிய குணங்கள் குறைபட்டே உள்ளன. நாடக ஆக்கத்தின் நோக்கிலிருந்து பார்த்தால் கூட துரியோதனன் பாத்திரம் தெளிவில்லாமல் குழம்பித்தான் இருக்கிறது. துவந்த யுத்தக் காட்சியைத் தவிர மற்ற காட்சிகளில் மேடையில் நடுநாயகமாக அவன் பெரும்பாலும் இருப்பதில்லை. பீமனும் துரி யோதனனும் தோன்றும் காட்சிகளையும் பேசும் வசனங்களையும் கணக்கிட்டால்கூட யார் கதாநாயகனாகக் காட்டப்படுகிறான் என்பதைத் தீர்மானிப்பது கஷ்டம்தான். நாடகத்தின் கதாநாயகன் துரியோதனன் தான் என்று ஏற்றுக் கொண்டால் கூட அவன் மரணத்துக்குப் பின்னும் நாடகம் தொடர்வதும், அஸ்வத்தாமாவின் மனிதத்தன்மை அற்ற கொடூரச் செயல்களும், அவன் சாவால் விளைந்த சோக பாதிப்பை அடியோடு அழித்துவிடுகிறது. மொத்தத்தில் இந்த இரட்டை முடிவு நாடகத்தின் தாக்கத்தை வெகுவாகக் குறைத்து விடுகிறது.

நாடகம் அமைந்த கரு மூலத்தைப் பற்றிக் கேட்டால் தயங்காமல் அது வைரம்தான் சந்தேகமே இல்லை என்று பதில் கூறலாம், ஆனால் அது அரை, வைரம் இன்னம் ஒளிகூட்ட நன்றாகப் பட்டை தீட்டப்பட வேண்டும் என்ற உரையுடன் முடிக்கிறார் ரங்கன்னா.

இந்தக்கட்டுரையை முத்தண்ணா பற்றிய கட்டுரையுடன் சௌகரியமாக ஒப்பிடலாம். இரண்டு கவிதைப் படைப்புகள் பற்றியுமான மதிப்பீட்டில் ஏற்பட்ட பிழை பற்றியே இரண்டு கட்டுரைகளும் பேசுகின்றன. இரண்டிலும் மத்யஸ்தத்துக்கு அழைக்கப்படுவது மூல நூல்களே. ஆனால் இரண்டிலும் ரங்கண்ணா சந்திக்க வேண்டி வந்த பிரச்சினைகள் வெவ்வேறானவை. முத்தண்ணா ஒரு ஏழை ஆசிரியர். அவரது துரதிஷ்டத்தால் தோன்றிய அனுதாபத்தால் அவரது படைப்புகள் அதீதப் பாராட்டைப் பெற்றன. மூலத்தை விமர்சன பூர்வமாக அணுகுவதிலிருந்து தன்னைத் தடுக்காமல் தனது மனிதாபிமானத்தைக் கட்டுப் படுத்துவதே இங்கு ரங்கண்ணாவின் ஒரே தேவை.

கட்டுரை ஒரு அறிவார்ந்த பத்திரிகைக்கு அனுப்பப்பட்டது. அது சில விசிறிகளால் வெளிவராமல் தடுக்கப்பட்டு விடக்கூடாதே என்பதுதான் அவருடைய அச்சம். ஆனால் ரண்ணாவின் மூலத்தைத் தழுவிய ஸ்ரீகண்டையாவின் நாடகத்தைப் பற்றியே ரங்கண்ணாவின் சுருக்கப்படாத விமர்சனம் முற்றிலும் மாறுபட்ட சமாச்சரம். பேராசிரியர் ஸ்ரீகண்டையா மைசூர்ப் பல்கலைக் கழகத்தில் ஆங்கில விரிவுரையாளர், கன்னடத்தில் மதிப்பு மிக்க புலவர். நவீன கன்னட இலக்கிய இயக்கத்தின் தந்தை எனக் கருதப்படுபவர், அதைக் காத்து நிற்கும் புனிதர் என்று போற்றப்படுபவர். தருணமோ அவர் கன்னட மொழிக்குச் செய்த சேவைகளை நன்றியுடன் பாராட்டி அவரது மாணாக்கர்களும், அவரது ரசிகர்களும் அவைரப்பற்றிய நூல் ஒன்றை வெளியிடும் சமயம். ஸ்ரீகண்டையாவின் பிரியமாணவனும், அவருக்குப்பின் அவருடைய விமர்சனப் பாரம்பரியத்தை முன்னெடுத்துச் செல்லப் போகிறவர் என்று எதிர் பார்க்கப்டுகிறவரும் ஆன ரங்கண்ணாவை அதில் எழுதச் சொன்னது இயற்கையே.

இது அவரது விமர்சனத் தொழிலுக்கு ஏற்பட்ட சோதனையே. அவர் தான் நேசிக்கும் ஆசிரியர்மேல் கொண்டிருக்கும் சொந்த மதிப்பைத் தாண்டி வரவேண்டும். அவரது வருத்தத்துக்குப் பாத்திரமாக நேரிடலாம். நிச்சயமாக தனது நண்பர்களுடைய, ஸ்ரீகண்டையாவின் மாணவர்களுடைய கோபத்தை எதிர்கொள்ளவேண்டியவரும். ஸ்ரீகண்டையாவுக்கும் இவருக்கும் உள்ள புனித உறவுக்குச் செய்த துரோகமாகவே இது கருதப்படும். இவை அனைத்தையும் ரங்கண்ணா கடந்து வந்தது அவரது புறவயத் தெளிவையும் துணிவையும் பறை சாற்றுகின்றது. நூலின் ஆசிரியர் இக்கட்டுரையை மறுக்காமல் இருந்ததும், ஸ்ரீகண்டையா தனது மாணவனின் இந்த திறந்த அபிப்ராயத்தால் மனஸ்தாபப்படாதிருந்ததும், அவர்கள் இருவருடைய உயர்ந்த கௌரவத்தைக் காட்டுகிறது.

இந்த இரண்டு கட்டுரைகளும் இலக்கியப் படைப்புகளைப்பற்றிப் பேசினால், அடுத்த கட்டுரை ஒரு நபரைப் பற்றியதாகிறது. 'கர்ணனின் குணச்சித்திரம் ஒரு புதிர்' என்கிற இக்கட்டுரை கர்ணன் பற்றிய வெகுஜனப் படிமத்தை பரிசீலனை செய்கிறது. இந்தப் பரிசோதனைக்கு அல்லாமல் அவனைப்பற்றிக் கவிஞர்களோ அல்லது அவனேயோ பேசிய வார்த்தைகள் அல்ல. வியாச காவியத்தில், பாஸனின் இரண்டு நாடகங்களில் மற்றும் பம்பா, குமார வியாசா மூன்றாம் மங்கராசா, பாஹ்மாணகா போன்ற கன்னடப் எழுத்தாளர்கள் படைத்தளித்த கர்ணனின் பாத்திரத்தை ரங்கண்ணா பரிசோதனைக்கெடுத்துக் கொள்கிறார்.

கர்ணன், ஈடு இணையற்ற தீரனாக, யார் வந்து எது கேட்டாலும் மறுக்காத கொடையாளியாக, என்ன நேருமானாலும் எப்படிப்பட்ட ஆசை காட்டலுக்கும், அசைந்து கொடுக்காத விசுவாசியாக, பொது ஜனங்களின் மனதில் உருப் பெற்றுள்ளான். நீண்ட கவிஞர் பட்டியலே இந்த அவன் குணத்தை பாடி உள்ளது. கர்ணனும் அப்படிக் காட்டிக் கொள்ள மறந்ததில்லை. ஆனால் உண்மை வேறாகப் பேசுகிறது. பாஞ்சாலியின் திருமணத்தின்போது, விராடராஜனின் ஆநிரை கவர்ந்தபோது, அவனது ஆப்த நண்பன் துரியோதனன் காந்தவர்களால்

சிறையெடுக்கப்பட்ட போதெல்லாம் அவனது வீரத்தோற்றம் கேவலமாக பாதிக்கப்படுகிறது. இப்படி இருக்கும்போது அந்தக் காலத்தின் மிகச் சிறந்த வீரன் என்று அவன் உரிமை கொண்டாடுவது மறதியின் விசித்திரமான விளைவு என்றே தோன்றுகிறது. பாண்டவர்களைக் கொல்லமாட்டேன் என்று அவன்தன் தாயிடம் செய்த சத்தியம் உன்னதமானது போலவும், ஒரு சோகமயமான தவறு போலவும் தொனிக்கலாம். ஆனால் அவர்களை அவனால் கொல்ல முடியுமா என்பதே சந்தேகத்துக்குரியது. குமாரவியாச கர்ணன் அதை உணர்ந்திருந்ததாக ஒத்துக் கொள்ளச் செய்கிறார். பாஞ்சாலி கௌரவர் சபையில் அவமானப்படுத்தப்பட்ட போது அவன் பேச்சும் செயலும் வெட்கப் பட வேண்டியவை, கதாநாயகன் என்ன ஒரு சாதாரண யோக்கியமான மனிதனாக நினைக்கக் கூடத்தகுதி அற்றவை. அவன் துரியோதனனுக்குத் தரும் அறிவுரைகள் தொடர்ந்து சீரழிந்த சிறுமதியாளன் வார்த்தைகள். சிறுவன் அபிமன்யுவைப் பின்னால் இருந்து தாக்கியது என்பது எந்தப் பெயர் சொல்லத் தகுந்த வீரனின் புகழுக்கும் நிரந்தரமான களங்கம். பாண்டவர்கள் தன் உடன்பிறந்தோர் என்று அறிந்த பிறகு அவர்களைக் கொல்லமாட்டேன் என்று குந்தியிடம் சத்தியம் செய்கிறான். ஆனால் தன்னை முழுக்க நம்பி உள்ள துரியோதனனிடம் இதைப்பற்றி வாயே திறப்பதில்லை. என்ன விசுவாசம்! முடிவாக அவன் தன் கர்ண குண்டலங்களைக் கொடுத்து சில பயங்கரமான அஸ்திரங்களைப் பெற்றான் என்பது அவனது கொடை வள்ளல் பளபளப்பைக் குறைத்துவிடுகிறது. மொத்தத்தில் அவன் விவேகமாக இருப்பதைவிடத் தன்னைப் பற்றிய உயர்வு மனச்சிக்கலில் கிடந்தான் என்பதும், எல்லா நிலைகளிலும் காலத்தின் தேவையை விட சுயமுக்கியத்துவத்தை முன்வைத்தான் என்பதும் தெளிவாகிறது.

ரங்கண்ணா வழக்கம் போல் இதை விளக்க மகாபாரதம் மற்றும் பல காவியங்களிலிருந்து நிறைய மேற்கோள்களை நிரூபணமாகக் காட்டுகிறார். அதை அவர் வாதத்தின் எதிர்வாதமாக வைக்காமல், தனது விசாரணைக்குத் துணையான உண்மைச் சான்றுகளாக வைக்கிறார்.

கர்ணனைப் படைத்த வியாசர் சிக்கல் வாய்ந்த அவனது குணவடிவம் பற்றிய சரியானதொரு சித்திரத்தைக் கொடுக்கிறார். மற்ற கவிஞர்கள் அதைத் தங்கள் தேவைக்கேற்ப மாற்றிக் கொள்கிறார்கள் எப்படி பாஸா, பம்பா, குமார வியாசா, மூன்றாம் மங்கராசா, பரஹ்மாணகா முதலியோர் கர்ணனைச் அளிக்கிறார்கள் என்று ரங்கண்ணா விளக்குகிறார்.

இவர்கள் யாரிடமும் அவர்களது கர்ணனைப் பற்றிய வியந்த பாராட்டுக்கும் அவனது இழுக்குக்கும் இடையில் உள்ள ஒவ்வாமைக்குத் திருப்திகரமான விளக்கம் இல்லை. ஆனால் அவர்களது துக்கமும், பாராட்டும், அவர்களது தார்மீகத் தீர்ப்பில் தலையிடவும் இல்லை. வாசகர்களுக்குத் கர்ணன்மேல் உள்ள அதிசயமான கவர்ச்சி பற்றி ரங்கண்ணா குறிப்பிடுகிறார். அவன் கதையில் சாகசத்தின் கூறுகள் இருக்கின்றன. அரசனாகப் பிறந்த அவன் விதியின் கையில் பகடைக்காய் ஆகிறான். இப்படிப்பட்ட நபர்களிடம் நமக்கு அனுதாபம் தோன்றுவது இயற்கையே. மேலும் எளிய ஒற்றைச் சித்திரமாக தோன்றாமல், அவனுடைய

முரண்பட்ட மனமோதல் நாடகங்களால் நமக்கு வியப்பைத் தருகிறான். நவீன மனோதத்துவத் தாக்ககத்தால் இப்படிப்பட்ட பிளவுண்ட மனப் படிமங்கள் நவீன வாசகர்களுக்கு ஆர்வமுடையதாகத் தோன்றுகிறது. தர்ம, அதர்மங்களுக்கிடையில் உள்ள மரபான எல்லைக் கோடுகள் மங்கத்துவங்கியதும் நமக்கு இப்படிப்பட்ட பாத்திரன்தின்மேல் அனுதாபமும் ஆர்வமும் தோன்றப் பொறுப்பாகிறது.

ஆனால் அப்படிப்பட்ட நவீனக் கருத்துக்களைப் பண்டைய காவியங்களை நிர்ணயிக்க உபயோகித்தல் சரிதானா என்று ரங்கண்ணா கேட்கிறார். அவர்களுடைய கவிதா தரிசனங்கள் ஒளி குறைந்தவை அல்ல, அவர்களுடைய பார்வைக் கோணங்கள் சாதாரண நடைமுறையினால் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட சாத்திரப் பிரமாணங்களுடன் ஒத்திருந்தன, அவை தெளிவானவை, குழப்ப மற்றவை. நாம் அவைகளை அந்த அடிப்படையில் புரிந்து கொண்டு நமது அபிப்ராயங்களை உருவாக்கிக் கொள்ள வேண்டும். நமக்கு, நிச்சயமாக, ஒரு பாத்திரத்தைப் பற்றிய சொந்தமான பார்வை கொண்டிருக்க எல்லாவிதமான சுதந்திரமும் உண்டு, ஆனால் அது வேறு விஷயம் என்று முடிக்கிறார் ரங்கண்ணா.

"கவிப்புகழின் எழுச்சியும் வீழ்ச்சியும்" என்ற நூல் 17–ம் நூற்றாண்டின் ஸ்பேனியக் கவிஞர் லோப் டி வேகா (Lope De Vega) வின் நிறைவான புகழையும் பின் அவருக்குக் கிடைத்த அலட்சியத்தையும் விவரிக்கிறது. இது ஏறக்குறைய ஒரு வாழ்க்கை வரலாறு வடிவில் உள்ளது. பின் இரண்டாம் பதிப்பில் இக்கட்டுரை, கன்னட வாசகர்களின் ஆர்வமின்மையால், நீக்கப்பட்டுவிட்டது.

"கவிக்குல குரு" என்று கட்டுரை கவிக்குலத்தின் குரு என்ற காளிதாசனின் பட்டத்தைப் பரிசீலிக்கிறது. ஆங்கிலேயர்கள் ஷேக்ஸ்பியருக்கும், பிரன்ச்சுக்காரர்கள் ராசின்னுக்கும் (Racine) ஜர்மனியர்கள் கோதேயிக்கும், இந்தியர்கள் காளிதாசனுக்கும் கொடுத்துள்ள அளவுக்கு அதிகமான பாராட்டைப் பற்றி ரங்கண்ணா குறிப்பிடுவதுடன் தன் கட்டுரையைத் துவங்குகிறார். ஆனால் உடனே பெரிய கவிஞர்களின் உன்னதம் ஆர்வமிக்கவர்களின் கூற்றால் சரியான வெளிப்பாட்டை அடைவதில்லை. அது அனுதாபத்துடன் கூடிய பகுப்பாய்வால் மட்டுமே சரியாக அடையக் கூடியது. உயர்ந்த எந்தப் பொருளும் கண்டிப்புடன் கூடிய முழு ஆய்வைக் கண்டு அஞ்சுவதில்லை. தனது விமர்சகர்களுக்கு அந்தக் காலத்தில் காளிதாசன் "அறிவுடையவர்கள் ஆய்வை ஏற்கிறார்கள், முட்டாள்கள் மற்றவர்களின் அபிப்ராயத்தின் பின் போகிறாாகள்" என்ற அவரது சொந்த அறிவுரையைக் கூறியுள்ளார். ரங்கண்ணா, இதைப் பின்னால் வரும் விமர்சகர்களுக்குக் கூட ஒரு விமர்சனத்துக்கான அழைப்பாக ஒரு சவாலாகக் காண்கிறார்.

துவக்கத்திலேயே தனது கட்டுரையின் நோக்க எல்லைகளைத் தெளிவு படுத்திவிடுகிறார் ரங்கண்ணா. காளிதாசனின் எல்லாக் கவிதைகளையும் நடாகங்களையும் பற்றிய முழு அளவிலான விமர்சனத்தை முன்வைப்பது அல்ல அது. அதீதப் பாராட்டு என்ற கடும் வெயிலில் காளிதாசனின் உண்மைப் புகழ் பாதிக்கப்படுகிறதா இல்லையா என்பதைக் காண்பதே இக்கட்டுரையின் எல்லை. காளிதாசன் சமஸ்கிருதத்தில் மிகச்சிறந்த கவிஞர்களில் ஒருவர், உலகச் சிறந்த

கவிஞர்களின் உடன் வைக்கப்பட வேண்டியவர் என்பதை ரங்கண்ணா ஏற்றுக் கொள்கிறார். சாகுந்தலம் என்ற நாடகமே அவருக்கு அந்த இடத்தை தரப் போதுமானது. ஆனால் அதற்காக காளிதாசன் விட்டுச் சென்ற எல்லாமே குறையற்றது, உன்னதமானது, இணையற்றது, ஈடற்றது என்று அவர் நினைப்பதில்லை. பல இடங்களில் அவரிடத்தில் குற்றங்கள், குறைகள், திருப்பம் கூறல், நைந்த பழம் கவி மரபுத் தடத்தில் வீழ்வது மட்டும் அல்ல, அவரது எழுத்தின் குறிப்பிடத்தகுந்த பகுதி சாதரணத் தரத்தில் உள்ளதாய்த் கூட இருக்கிறது. மற்றெந்த சமஸ்கிருத கவிஞனும் காளிதாசனைப் போல் அத்தனை துதிபாடும் உரிச்சொற்களால், வெகுஜனப் பாராட்டால் துன்புறுத்தப்பட்டதில்லை: "சரஸ்வதி கடாட்சம் பெற்ற மகன்", "அருகே இந்த அருகதை உள்ள இரண்டாம் கவி இல்லாதவன்" என்ற அடைமொழிகளெல்லாம் மற்ற சமஸ்கிருதக் கவிஞருக்குச் செய்யும் அநியாயம். காதலின் மெல்லிய சாயைகளின் ஓட்டத்தில் அவன் மற்றவர்களை மிஞ்சலாம், ஆனால் பாஸா அவனைக் கற்பனையின் வளத்தில் மிஞ்சிவிடுகிறார். பவபூதி உணர்ச்சிகளின் கொந்தளிப்பை வெளிப்படுத்துவதில் வென்றுவிடுகிறார். பாரவி பொருளின் தீவிரத்தில், பாணர் மௌனமான சாந்தத்தில், ஜனசேனா தன் தேன் சுவையில், காளிதாசனை மிஞ்சித்தான் நிற்கிறார்கள். சாகுந்தலத்தைத் தவிர மற்ற காளிதாசனின் எழுத்துக்கள் முழுமைக்குக் கீழேயே, உன்னதத்துக்கு மிகக் கீழேயே இருக்கின்றன. வால்மீகியின் ராமாயணத்துக்கு அருகில் வைத்துப் பார்த்தால் தெரியும் ரகுவம்சத்தின் காப்பிய அந்தஸ்து.

உவமை அணி காளிதாசனின் தனிப்பெரும் சாம்ராஜ்யமாகச் சொல்லப்படுகிறது. ஆனால் அவரது உவமைகள் ஆராயப்படவோ, அதனுடைய ஈடு இணையற்ற தனித்தன்மை என்று எடுத்துக் கூறப்படவோ இல்லை, எத்தனை வித்யாசங்களை அவை காட்டுகின்றன. அவைகள் வாழ்க்கை அனுபவத்தால் படிப்பறிவால் பெறப்பட்டதா ?

அவைகள் மற்ற கவிஞர்களின் உவமைகளிலிருந்து பெரிய அளவில் அல்லது குறிப்பிடத்தக்க வகையில் மாறுபட்டுள்ளதா ? அவற்றில் எத்தனை வழக்கமான கவிமரபில் வந்தவை, எத்தனை அவரது சொந்தமானவை ? இந்தக் கேள்விகள் கேட்கப்பட்டதே இல்லை. காளிதாசனின் உவமைகளின் அழகை ரங்கண்ணா மறுக்கவில்லை. அவரே அதன் கவின் பற்றிக் குறிப்பிடுகிறார். ஆனால் அவர் சொல்ல வருவதெல்லாம், உவமை அணி காளிதாசனின் தனிப்பெரும் உடமை அல்ல என்பதுதான்.

நம்மிடையே உள்ள இன்னொரு விமர்சன வழி தடுமாற்றம் என்பது காளிதாசன் ஷேக்ஸ்பியருக்குச் சமம், இல்லை, சற்று உயர்ந்தவரே என்ற கூற்று. இதற்கு பதிலாக ரங்கண்ணா இரண்டு கவிஞர்களும் கையாண்டுள்ள ஒரே மாதிரியான இரண்டு சம்பவங்களை ஒப்பிட்டுப் பார்க்கிறார். Thewinter's tale என்ற ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகத்தில் வரும் லியான்டெஸ், ஹெர்மியானோவை ஏற்க மறுக்கும் காட்சி, சாகுந்தலத்தில் துஷ்யந்தன் சகுந்தலையை ஏற்க மறுக்கும் காட்சி. சகுந்தலையின் கோபம் மிக்க எதிர்ப்பை, குற்றம் சாட்டலை,

ஹெர்மியோனவின் சாந்தமான கற்புடன் கூடிய கம்பீரமான மன்னித்தலை பேதப்படுத்திக் காட்டுகிறார் ரங்கண்ணா. ரங்கண்ணாவின் தீர்ப்பு ஹெர்மியோனா இரண்டில் உத்தமமான பாத்திரம் என்பது. ஒரு விமர்சகர் சகுந்தலையின் உண்மைத்தாய், தந்தையிடமிருந்து அவள் ஸ்வீகரித்துக் கொண்ட சுபாவத்தை கணக்கில் எடுக்காத இந்த ரங்கண்ணாவின் அணுகல் தவறு என்று எதிர்த்துள்ளார். ஆனால் சகுந்தலை தனது சுபாவத்துக்கு தக்கபடி பேசினாளா என்பது அல்ல இங்கு பிரச்சனை, மாறாக அவள் நடந்து கொண்டவிதம், மிக உயர்ந்த பெண்மையின் லட்சியத்தோடு ஒத்துப் போகிறதா இல்லையா என்பது தான், அதிலும் குறிப்பாக இந்தியப் பெண்மையுடன் , இந்த இடத்தில் ரங்கண்ணா மிகப் பொருத்தமாக வால்மீகியின் சீதையைக் குறிப்பிடுகிறார்.

காவியத்தைப் பற்றிய வாதத்துக்கு, ரங்கண்ணா, காளிதாசனின் குமாரசம்பவத்தில் எப்படி அதன் மிக உன்னதமான துவக்கம், தொடர்ந்து அடுத்தடுத்து வரும் உறைந்து போன வடிவங்களால் சிதைந்து போகிறது என்பதை விளக்குகிறார். இவை பண்டிதர்களின் பொருளற்ற சொல்லடுக்குகளை ரசிக்கும் தன்மைக்குப் பொருந்தி வரலாம், ஆனால் அந்த சந்தர்பத்துக்குப் பொருத்தமற்றது, அவரது இயற்கை வர்ணனைகள் புறவயப்பட்ட துல்லிய விவரணைகள் என்பதை விட, மானுடப்படுத்தப்பட்ட வர்ணனைகளாகவே இருக்கிறது. எட்டாவது அங்கத்தில் உள்ள விரசம் யாராலும் ஆதரிக்க முடியாதது. ஆனாலும் எளிய மென்மையான எடுத்துச் சொல்லும் நேர்த்தி கவிதைக்கு இருக்கிறது. இன்னொரு புறத்தில் ரகுவம்சம், இதைவிட உயர்ந்த அமைப்பை, சம்பவங்களின் லாகபூர்வமான பகிர்ந்தளித்தலை கொண்டிருந்தாலும் ஒருங்கிணைவு இல்லாததால் காப்பியம் என்ற அந்தஸ்தை அடையாமல், கவிதையில் சொல்லப்பட்ட கதை என்ற இடத்தையே பெறுகிறது. அரிஸ்டோ, தாசோ, ஸ்பென்சர்ஸ் போன்றவர்களின் படைப்போடு இதை ஒப்பிடலாமே தவிர ஹோமர், வர்ஜில், வால்மீகி போன்றவர்களின் காப்பியங்களோடு அல்ல.

காளிதாசனின் நாடகங்கள் பற்றிய ஒருமனப்பட்ட விமர்சன அபிப்பிராயங்கள் உருவாகி விட்ட நிலையிலும் சில விஷயங்கள் பற்றி விவாதிக்க இடமுண்டு. அப்படிப்பட்ட ஒரு விஷயம் மாளவிகாக்னிமித்ரம் பற்றிய தாழ்வான அபிப்பிராயம். ஆனால் ரங்கண்ணா அதை விக்ரமோர்—வசியத்தை விட உயர்ந்த நாடகமாக, காலத்தால் பிற்பட்டதாகக் கருதுகிறார். காளிதாசனின் நாடகங்கள் பற்றிய இங்கு துவக்கப்பட்ட அவசர அளவிடல் பின்னர் முழு அளவிலான ஆய்வாக விஸ்தரிக்கப்பட்டது.

காதலே காளிதாசனின் விருப்பமான பொருள். நுண்ணிய வரியிலிருந்து, துணிச்சல் மிக்க விஸ்தார வரைதல் வரையிலான அதன் வர்ணனைகளின் காளிதாசன் தன் வளமிக்க கலைத்தன்மையை வெளிப்படுத்துகிறான். ஆனாலும் அவனை மிக உயர்ந்த காதல் கவிஞன் என்று ஆரவாரித்தல் குருட்டுப் பாராட்டின் மிகைப்படுத்தலே ஆகும். மேலும் அவன் மனித வாழ்வின் சிக்கல்மிக்க மற்ற பிரச்சனைகளில் காட்டும் அக்கறை சொற்பமானதே. இவை யாவையும் கணக்கில் கொண்ட பார்வையில் கவிக்குல குரு என்ற பட்டம் வால்மீகிக்கே சாலப் பொருந்தும், காளிதாசனுக்கில்லை எனக்கூறி முடிக்கிறார் ரங்கண்ணா.

இக்கட்டுரை மொத்தத்தில் எதிர்மறையானதாகத் தோன்றலாம். சச்சரவாய் ஒலிக்கும் இக்குரலின் தீர்ப்புகளில் நியாயத்தின் முழுமை இல்லை. உயர்வு நவிர்ச்சிக் கூற்றுக்களை உண்மையெனக் கொண்டு அதை எதிர்த்துக் கோபத்தில் உரக்கக் கூவுகிறார் ரங்கண்ணா, என்ற ஒரு குற்றச்சாட்டு உண்டு. இதன் அடிப்படை மனப் பாங்கே ஆட்சேபனைக் குரியதாக காணப்படுகிறது. காளிதாசனின் குணம் நாடிக் குற்றமும்நாடி அவற்றில் மிகை நாடி அவன் உண்மையான இடத்தைக் கண்டறிதல் அல்லாமல் இக்கட்டுரையின் அடிப்படை நோக்கமே மனித இதயங்களில் அவன் வீற்றிருக்கும், இலக்கிய வரலாற்றில் அவன் பெற்றிருக்கும் உன்னதமான நிலையிலிருந்து அவனை வீழ்த்துவதாகத் தெரிகிறது. ரங்கண்ணாவைப், பற்றிய இந்த விமர்சனங்கள் எல்லாம் பொருத்தமற்றவை. ஏனெனில் ரங்கண்ணா இவைகள் மிகைபடுத்தப்பட்ட புகழ்ச்சிகள் என்பதை அறியாதவரல்ல, அதே சமயம், இதை அப்படியே எடுத்துக் கொண்டவர்களும், இதைச் சிந்தனைபூர்வமான விமர்சனம் என்று நம்புகிற வாசகர்களும் விமர்சகர்களும், தொடர்ந்து நூற்றாண்டுகளாக இருந்துக் கொண்டிருக்கிறார்கள் என்பதையும் மறந்துவிட முடியாது. அப்படி தவறாகக் கட்டப்பட்டதை எதிர்த்துத்தான் ரங்கண்ணாவின் குரல். மேலும் காளிதாசனின் பெருமையையும் சாதனைகளையும் வாசகர்களுக்கு ஐயமறச் சொல்லத்தான் செய்கிறார். அவர் காளிதாசனுக்கு உலக எழுத்தாளர்கள் மத்தியில் மதிப்பான ஒரு இடத்தைத் தருகிறார். அவரது எத்தனையோ உயர்வுகளை போதிய மேற்கோள்களுடன் விளக்கவும் செய்கிறார். இந்தத் தாக்குதலின் இலக்கு காளிதாசனில்லை; அவரை கண்முடித்தனமாகப் பாராட்டுவோர்தான்.

இதைக் கட்டுரையின் துவக்கத்திலேயே மிகத் தெளிவாக்கிவிடுகிறார் ரங்கண்ணா, மேலும் கட்டுரையின், எதிர்மறைத்தனமும் இந்த நோக்கத்தால் விளைந்ததே. இது சில குறிப்பிட்ட பகுதிக்கு அதிக அழுத்தந்தர எழுதப்பட்டதே அன்றி முழுமையான தீர்ப்பு இல்லை. கட்டுரையின் உயர்த்தப்பட்ட குரலுக்கு ஆதரவாக இந்த வெட்டிப் பாராட்டுக் கூச்சலுக் கிடையில் சப்தம் போட்டாலொழியக் கேட்காது என்று கூறலாம். முடிவாக ரங்கண்ணாவின் அபிப்ராயங்கள் பலருக்குச் சுவையற்றதாகத் தோன்றினாலும் கூட, அதை மறுக்கத் தீவிரமான எதிர்வாதம் வைத்தாக வேண்டும்.

"புகழ்ந்தால் மட்டும் போதுமா அல்லது நுணுக்கமாக் ஆராய வேண்டுமா?" என்ற தலைப்பிடப்பட்ட கடைசிக் கட்டுரை, இந்நூலில் அடங்கி உள்ள கட்டுரைகளின் தத்துவார்த்த அடிப்படையை, அதன் மனநிலையை, நோக்கத்தை விளக்குவதன்மூலம் புத்தகம் முழுவதற்குமான ஒரு ஒழுங்கிணைவை உண்டாக்குகிறது. இந்த நூலின் பொதுவான நோக்கத்தைத் தவறாகப் புரிந்து கொள்ளாமலும், அதன் அழுத்தங்களைத் தவறாக எடுத்துக் கொள்ளாமலும் இருக்க இக்கட்டுரையை முதலில் படித்து விடுவது நல்லது.

நல்ல இலக்கியத்தின் முதன்மையான நோக்கம், மனதில் ஆர்வமூட்டுவதும், அறிவை விஸ்தாரப் படுத்துவதும், இதயத்தை மகிழ்விப்பதும் ஆகும். ரங்கண்ணா வாசகர்களை மூன்று வகையாக பிரிக்கிறார்.வாசகர்களில் பெரும்பான்மை ஆனவர்கள் நல்ல நூல்களைச் சொந்த மகிழ்ச்சிக்காகப் படிப்பதில் திருப்தி

தீடைபவர்கள். இவர்கள் இலக்கியத்தின் மௌன ரசிகர்கள். சில வாசகர்கள் தங்கள் விருப்பு வெறுப்புகளை மற்றவர்களுடன் பகிர்ந்து கொள்ளும் வரை அமைதி காணாதவர்கள்; அவர்கள் தீர்ப்பளிப்பவர்கள். சிலரே தன் முன்னால் உள்ள நூலில் மனம் குவிந்து, நிறைய அறிதலோடு மனச்சார்பு இன்றித் திரும்பத் திரும்பப் படித்து, தங்கள் அபிப்ராயத்தைத் தெளிவாக, சுருக்கமாக, கோடாது, சொல்பவர்கள், அவர்களே விமர்சகர்கள், அவர்களே அழகியல் அனுபவங்களில் தனித்திறமையும் நுண்மான் நுழைபுலக் கூரிய பார்வையும் ஒப்பிடும் திறமையும் கொண்ட அவர்களே இலக்கியத்தை வளர்த்தெடுப்பதில் விசேஷமானவர்கள். அவர்களுக்குப் பிரித்துப் பார்த்து மதிப்பீடு செய்யும் தகுதி இருக்கிறது. ஒரு படைப்பின் குணாம்சங்களைச் சரியாகப் போதிய அளவு விளக்கி அதை நல்ல மனிதர்களின் ஏற்பைப்பெறும்படி செய்வது, படைத்தலுக்கு அடுத்தபடியான முக்கியமான கடமை. இலக்கிய விமர்சனமும் இலக்கியப் படைப்பே, ஆனால் நூற்றுக்கணக்கான நல்ல கவிதைகளுக்கு ஒரு நல்ல விமர்சனம்தான் உண்டு. இந்த உண்மை உலகின் எந்தப்பகுதி இலக்கிய வரலாறுக்கும் பொருந்தும். ஒரு எழுத்தாளன் அறிவுடையவர்களின் ஏற்பைப்பெறுதலில் திருப்தி அடைய வேண்டும், துதிபாடலுக்கு அலையக்கூடாது.

ரங்கண்ணா அடக்கமற்ற துதிபாடலுக்குச் சில காரணங்களைக் குறிப்பிட்டு அதை விளக்குகிறார். முதலாவது நல்ல அண்டை வீட்டு ஆர்வத்தை வாழ்க்கையிலிருந்து இலக்கியத்துக்கு நீட்சியுறச் செய்வது, நல்ல வார்த்தை என்ன செலவு அது யாருக்கும் தீங்கு செய்யாது என்ற கருத்தில், கவிஞன்மேல் இருக்கும் சொந்த விருப்பம், ஒரு படைப்பின் பிரமாண்டம் அல்லது பிரபல்யம், பண்டைய அல்லது நவீனத்தின் மேல் அதீத மோகம், மத இன கோட்பாடு மொழி நாடு இவற்றின் மேல் உள்ள விஸ்வாசம் இப்படிப்பட்டவை, மற்ற பல காரணங்கள் விமர்சனத்துக்கு பதில் ஒரு விமர்சன கோஷத்தை படைப்பின்மேல் புனையும் போக்கு, சொந்த ரசனையால் வழிதடுமாற்றம், கடைசியாக படைப்பாளிகளே தங்கள் படைப்புகள் பற்றிய பாராட்டுத் தம்பட்டம் அடித்துக் கொள்வது, போன்றவை இன்னும் சில காரணங்களாம்.

ஒரு நல்ல படைப்பை உயர்ந்த படைப்பாக ஒரு உயர்ந்த படைப்பை உன்னதமான படைப்பாக, கருத்து மயக்கம் கொள்ளக்கூடாது. அந்தப் பகுத்துணரும் பேரறிவு ஏட்டுக் கல்வியால் வந்து விடுவதில்லை, ஆனால் கல்வியும் வேண்டும், சுபாவத்தால் வந்த இயல்பான ரசனைப் பிரித்தறிதல் எப்போதும் நம்ப முடியாதது, ஆனால் அதுவும் தேவை. நல்ல கவிதைகளின் ஆழ்ந்த அனுபவம் சுலபமாகக் கிட்டுவதில்லை. ஆனால் அது கண்டிப்பான தேவை. "கல்வியுடன் கூடிய இலக்கிய ரசனை இந்த மூன்றும் இணைந்த ஒன்று, அந்த ரசனையின் மொழி வெளிப்பாடே விமர்சனம் என்பது" என்று ரங்கன்னா கூறுகிறார்.

ஒரு படைப்பின் குறைகளைப்பற்றிய விழிப்புணர்வு ஒரு விமர்சனத்துக்கு முக்கிய நிபந்தனை. சமஸ்கிருத அங்கதப் படைப்பாகிய விஸ்வகுண தர்ஷ சம்புவில் வரும் விஸ்வாவசு, கிருஷ்ணு என்ற இரண்டு பாத்திரங்களை வாழ்க்கை பற்றிய

இரண்டு கண்ணோட்டத்தின் உருவகமாக ரங்கண்ணா குறிக்கிறார். விஸ்வாவாக வாழ்வின் ஒளிப்பகுதிகளை மட்டும் பார்க்கும்போது, கிருஷ்ணு இருளடர்ந்த பகுதிகளையே பார்க்கிறான். இருவரையும் சரியான விமர்சகராகக் கருதக் கூடாது என்கிறார் ரங்கண்ணா. விமர்சனம் என்ற வார்த்தைக்கு மதிப்பீடு, தீர்ப்புக்கூறு என்று பொருள். அதிலிருந்து தான் விலை, புகழ், பரிசு என்ற வார்த்தைகள் மதிப்பிடல் என்ற பொருளாலேயே உருவாக்கப்பட்டன. ஒரு கவிதையை மனோ விகாரங்களினால் அலைக்கழிக்கப்படாமல், விவரமாக, அதன் அமைப்பு, தனித்தனிப் பகுதிகளின் அழகு, மொத்தக் கவிதையின் திட்டம் இவற்றோடு நன்கு கற்று, அதன் உண்மையாக உருவத்தை உணர்ந்து, அதை மற்றவர்களுக்குக் குழப்பமில்லாமல் சரியாக எடுத்துச் சொல்வதுதான் விமர்சனம்.

ஒரு படைப்பைச் சரியாக முறையில் எடைபோட்டு, அதன் மதிப்பைத் தீர்மானித்து, அதன் அடிப்படையில் தீர்ப்பளிப்பதே கடந்த காலத்தில் விமர்சனம் என்று கருதப்பட்டது. ஆனால் இன்றைய மூத்த விமர்சகர்கள், அப்படிப்பட்ட விமர்சனத்தை, இலக்கியம் பிரதானமாக அக அனுபவம் என்பதால் புறவயப்பட்ட செயற்கையான தாழ்ந்த செயலாகக் கருதுகிறார்கள். சில இளகிய மனமுடையவர்கள், நடுத்தரமான, நல்ல, உயர்ந்த என்ற பிரித்தலைக்கூட வேண்டாம் என்கிறார்கள். ஆனால் கவிதையைப் பற்றிய தீர்ப்பளிக்கத்தான் விமர்சனம் நியமிக்கப்பட்டுள்ளது. அதன் குறி ஒன்றே ஒன்றுதான் அதுதான் பிரன்சு மொழி வார்த்தை 'JUSTESSE' குறிப்பது. இந்த ஒரு வார்த்தையில், துல்லியமாய் சரியாய் இருத்தல், ஆதாரபூர்வமாக இருத்தல், சமனாக இருத்தல், ஒரு பால் கோடாதிருத்தல், பொருத்தமாயிருத்தல் என்ற எல்லாப் பொருளும் இணைந்திருக்கிறது. இலக்கியம் வாழ்விலிருந்து கோரும் நியாயமும் இந்த நியாயமான விமர்சனமே. விக்டர் ஹூகோ சொன்னதைப் போல விமர்சனம் கேட்க வேண்டிய ஒரே கேள்வி, "இந்தப் புத்தகம் நல்லதா? கெட்டதா?" ஆனால் அதற்காகக் கவிஞன் மேல் விமர்சகனுக்கு எல்லையற்ற அதிகாரத்தை இது தந்துவிடுவதில்லை. "விமர்சகன் கவிஞனின் புரவலன் போல காவலன் போல அவன் கவிதையைப் பற்றிப் பேசக் கூடாது". "விமர்சகன் அல்லது கவிஞன், எவன் உயர்ந்தவன்?" உண்மையில் இருவரையும் விட கவிதைதான் உயர்ந்தது.

மொத்தத்தில் இந்தக்கட்டுரை எதிர்மறையாக மனப் பாங்கு கொண்டதாகவும், இதன் விளைவு அழிவுதான் என்றும் தோன்றலாம். இது ரங்கண்ணாவின் நோக்கத்தை அலட்சியப்படுத்துவதும், அதிக கவனம் செலுத்தாதும் ஆன செயல். துவக்கத்திலேயே ரங்கண்ணா தனது குறிக்கோள் சிந்தனையற்ற துதிப்பாடல்களின் சாரமின்மையை அம்பலப்படுத்துவதே என ஐயமறத் தெளிவுபடுத்திவிடுகிறார். படைப்பின் அழகை விஸ்தாரப்படுத்துவதோ, படைப்பாளியின் சாதனையை மதிப்பிடுவதோ அல்ல, அவரது நோக்கம்.

எனவே ரங்கண்ணா சரியாக வரையறுக்கப்பட்ட நோக்கத்தோடு தானேவிதித்துக் கொண்ட எல்லைக்குள் செயல்படுகிறார். எனவே செய்ய திட்டமிடாததை அவர் செய்யவில்லை என்று குறைகூற யாருக்கும் உரிமையில்லை.

மேலும், ஒரு விழிப்புடைய வாசகன், ரங்கண்ணா படைப்பின் அழகுகளுக்கு கண்ணை மூடிக் கொள்ளவில்லை என்பதையும், அதன் தகுதிக்கு தக்க பாராட்டை வழங்கத் தவறவில்லை என்பதையும் கண்டிப்பாகக் காண்பான்.

இரண்டாவது பதிப்பின் அறிமுகத்தில் ரங்கண்ணா இந்நூலுக்குத் துணையாக "சாட்டை அடி" என்ற நூலுக்கு தகவல்கள் சேகரித்துக் கொண்டிருப்பதாக எழுதுகிறார். தங்கக் கழுமரம் அடக்கமற்ற பாராட்டுகளைச் சாடினால், இரண்டாவது நூல் வேண்டாத குறைகாணலைச் சாடும். ஆனால் துரதிஷ்டவசமாக அது எழுதப்படவில்லை.

காளிதாசனின் நாடகம் – ஒரு விமர்சனம்

இந்தியாவின் இலக்கியப் பேராசிரியர்களின் தொழில் ரீதியான பக்தி வெளிப்பாடு காளிதாசன் பற்றிப் பேசுவது அல்லது எழுதுவது. ஆனால் ரங்கண்ணாவுக்கு அதில் முற்பட வேறு காரணங்களும் சில உண்டு. ஆங்கில உறானர்ஸ் மாணவர்களுக்கு நாடக ஒப்பியலைப் பற்றிய அவர்கள் பாட சம்பந்தமான விரிவுரையில் சாகுந்தலத்தைக் கற்பிக்க வேண்டி இருந்தது. அதனால் அந்த நாடகத்தை, ஐரோப்பிய நாடக சம்பந்தத்தோடு, மேற்கத்திய இலக்கியக் கோட்பாட்டினப்படையில் ஐரோப்பிய கல்விமான்கள் அந்த நாடகம் பற்றி அளித்துள்ள விமர்சனத் தீர்ப்பையும் கணக்கில் கொண்டு ஆழக் கற்க வேண்டிய நிர்பந்தம் அவருக்கு ஏற்பட்டது. அதைப்பற்றி அவர் எழுத வரும்போது அவர் வயதும் அனுபவமும் நிறைந்தவராக இருந்தார். மேலும் அதைச் சற்றேரக்குறைய பதினைந்து ஆண்டுகள் கற்பித்திருந்தார். இது கூட அவருடைய பழைய மாணவன் ஒருவன் அதை வெளியிட விரும்பி எழுத வலியுறுத்தியதால் எழுதப்பட்டது.

ரங்கண்ணாவை, காளிதாசனின் இன்னும் இரண்டு நாடகங்கள் பற்றி ஆய்வுக்கட்டுரை எழுதத்தூண்டும் அளவுக்கு அதற்கு வாசக வரவேற்பு இருந்தது. பின்னர் மூன்று கட்டுரைகளும் ஒரு நூலாகத் தொகுக்கப்பட்டது.

ரங்கண்ணா சமஸ்கிருதத்தை நன்றாக அறிந்திருந்தார். எனவே அந்த நாடகங்களை சமஸ்கிருத மூலத்தில் சமஸ்கிருத வியாக்கியானங்களுடன் கற்றார். அந்த நாடகங்களின் எல்லாப் பதிப்பையும் ஒப்பு நோக்கி அவை பற்றிய இந்திய மேற்கத்திய அறிவாளிகளின் கூற்றையெல்லாம் படித்தறிந்தார். இதில் பாடபேதம் மற்றும் வரலாற்றுப் பிரச்சனைகள் அடங்கி இருப்பதைக் கண்டு, அதைப் பற்றி போதிய நீண்ட காலத்திற்கு மிக்க கவனத்துடன் சிந்தனை செய்தார். இந்தியனாக இருந்து, இந்திய கலாச்சாரம் பற்றிய ஆழ்ந்த அறிவு பெற்றிருந்ததால், அவர் காளிதாசனுடன் பொதுவாக தார்மீக அடிப்படை கொண்டவராய் இருந்தார், மேற்கத்திய விமர்சகர்களுக்குக் கிட்டாத உள்ளார்ந்த புரிந்து கொள்ளலைப் பெற்றிருந்தார்.

சமஸ்கிருத அறிவாளிகளில் மிகச் சிலரே மேற்கத்திய இலக்கியங்களில் இவருக்கிணையாக விரிந்த அறிவு பெற்றவர்கள். இந்தியப் பாராட்க்காரர்களிடமும், மேற்கத்திய விமர்சகர்களிடமும், ஒரே மாதிரி காளிதாசன் சிக்கித் தவிப்பதை

ரங்கண்ணா கண்டார். இந்தியர்கள் காளிதாசனுக்குக் குருட்டுத்தனமான கொண்டாட்டத்தால் தீங்கிழைத்தார்கள் எனில், மேற்கத்திய விமர்சகர்களின் அகங்காரத்துடன் கூடிய பாராட்டால் அவர் அவமானப்படுத்தப்பட்டார். பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் துவக்கத்தில் மேற்கில் தோன்றிய உலக இலக்கியங்களில் ஆழ்ந்த அக்கரையுடைய பத்து சிறந்த விமர்சகர்களில் ஒருவர்கூட சமஸ்கிருத இலக்கியங்கள் பக்கம் தங்கள் கவனத்தைத் திருப்புவதைத் தகுதியுடைய செயலாகக் கருதவில்லை, அவைகளை மொழிபெயர்ப்பில் கூடப் படிக்கவில்லை. இந்தச் சித்திரத்தை மாற்றி அமைப்பது இந்திய அறிவாளிகளின் பொறுப்பு என்று ரங்கண்ணா கருதினார். எனவே தன் சக்திக்குத் தக்கபடி அதைச் செய்ய ரங்கண்ணா துவங்கினார். மூல நூலைத் தன் வழிகாட்டியாகவும் முடிவான தீர்ப்பளிப்பதாகவும் கொண்டு, அவர் தனது பாரபட்சமற்ற விமர்சன ஆய்வை மேற்கொண்டார். மூன்று நாடக ஆய்விலும் ஒரே மாதிரியான திட்டம் பின்பற்றப்பட்டது. தலைப்பு, மூலம், காட்சிப் பிரிப்புகள், சம்பவ அமைப்பு, பாத்திரப் படைப்பு, நாடக வகை, நடை, போன்ற பல்வேறு தலைப்புகளில் நாடகங்கள் ஆயப்பட்டுள்ளன. ரங்கண்ணா பாத்திரப்படைப்பாய்வில் ஏ.சி. பிரேட்லி (A.c.Bradley) எட்மவுண்டு டவுட்டன் (Edmound Dowden) இருவரையும் பின்பற்றுகிறார். நாடகச் செயல்பாட்டு ஆய்வில் ஆர். ஜி. மௌல்டனை (R.G. MOULTON) பின்பற்றுகிறார். எனவே நாம் ஒரு அங்கத்தின் நீளம் ஒரு சம்பவத்தின் கால அளவு, சம்பவங்களின் போக்கைப் பற்றிய விவரமான தகவல்கள் போன்ற அளவு ரீதியான கூற்றுகளைக் காண்கிறோம். இப்படி ஒவ்வொரு தன்மை பற்றியும் பல்வேறு விமர்சகர்களின் அபிப்பிராயங்கள் ஆயப்பட்டு மதிப்பிடப்படுகிறது. விவாதம் முழுவதும் ரங்கண்ணா பாஸனையும் பவபூதியையும் கட்டுப்பாட்டு எல்லைகளாக வைத்துக் கொள்கிறார். எனவே இந்த நூல் இந்த மூன்று நாடகங்களையும் பற்றிய எல்லாவற்றையும் உள்ளடக்கிய முழுமையான ஆய்வாக உருவாகி உள்ளது.

ரங்கண்ணாவின் பார்வை பற்றி விவரமான விவாதம் இந்த ஆய்வின் குறுகிய எல்லைக்குள் சாத்தியமில்லை என்பதால், சில விஷயங்கள் பற்றி மட்டுமே பரிசீலனைக்கு எடுத்துக் கொள்ளபடுகிறது. "மாளவிகாக்னிமித்ரம்" என்ற நாடகம் ஒரு விசித்திரமான சாபக்கேட்டுக்கு ஆளாகி விட்டதை ரங்கண்ணா குறிக்கிறார். இது காளிதாசனின் மாணாக்கப் பருவ நாடகமாக, அனுபவமற்ற ஆசிரியனின் பக்குவமற்ற படைப்பாகக் கருதப்படுகிறது. இதன் கதை அரச குடும்பங்களில் காணப்படும் சாதாரண காதல் விவகாரம், அரசியின் பாதுகாப்பற்ற பணிந்து போகும் பணிப்பெண் மீது நடுத்தர வயது அரசன் கொண்ட மோகமே இதன் கரு. சில சமயங்களில் அது அப்பட்டமான விரசமாகத் தாழ்ந்துவிடுகிறது. இதன் பாத்திரங்கள் மிகச் சாதாரணமானவை, நடையோ வலிந்து உருவாக்கப்பட்ட ஒன்று, இது மேல்வாரியான இன்பத்தை தருவதல்லால் ஆழ்ந்த உணர்ச்சிகளை தூண்ட வல்லதல்ல. ஆனால் இதுவே காளிதாசனின் முதல் நாடகம் என்பதால் இதையெல்லாம் மன்னித்துவிடலாம்.

ரங்கண்ணா இந்த மதிப்பீட்டை ஒத்துக்கொள்வதில்லை. மூலத்தைப் பொறுமையுடன் விளக்கமாக ஆய்வதன் மூலம், அதன் தனித்தனி அழகுகள், சம்பவங்களின் நாடகத்துடனான சம்பந்தம், அவைகளைப் பொறுத்து கதையின் ஒருங்கிணைவை அடைவதில் ஆசிரியன் கண்ட மகத்தான வெற்றி இவைகளை ரங்கண்ணா காட்டுகிறார். முக்கிய பாத்திரங்கள் திட்ட வட்டமாக வரையப்பட்டுள்ளன. இரண்டு ஆசிரியர்கள், புத்த பிட்சுணி, விதூஷகன் போன்ற சிறிய பாத்திரங்கள் கூட அவைகளின் தனித்தன்மை வெளித்தெரியத் தெளிவாக உருவாக்கப்பட்டுள்ளன. "விக்ரமோர்வசீயத்தை" விட அதிக யதார்த்தத்துடன் படைத்தளிக்கப்பட்டுள்ள இந்த நாடகம் மொத்தத்தில் அதைவிட வெற்றி கொண்டதே. ரங்கண்ணாவின் கருத்துப்படி இது அதைவிட அதிகமான கலா பக்குவத்தை கொண்டிருப்பதால் விக்ரமோர்வசியத்துக்குப் பின்னால் இயற்றப்பட்டதாகக் கருதப்படவேண்டும். அதிகம் ஏசப்பட்ட பாத்திரமாகிய அரசன் அக்னிமித்திரனை ஆதரித்து அவனுக்குச் சாதகமாக ரங்கண்ணா வாதிடும்போது அவருடைய மூல நூல் அறிவு, சுயமான சிந்தனை, சுதந்தரமான தீர்ப்பு, வெளிப்படல் போல் வேறெங்கும் வெளிப்படவில்லை. அக்கினிமித்திரனுக்குப் பாதகமாகக் கூறப்பட்ட விமர்சனக் கூற்றுக்களை, "வெறுக்கத்தக்க" "அருவருப்பூட்டும்" "வெட்கம் கெட்ட" "விபசார" "ஆஷாடபூதி" "கோழை" "காமாந்தகாரன்" "கொடுங்கோலன்","பலங்கெட்டவன்",தீரமற்றவன்","வெறுப்பூட்டும்""இதயமற்றவன்" என்று அக்கினிமித்ரனைப் பற்றிய அடைமொழிகளை ஒன்றுசேரக் குவித்துத் தன் வாதத்தை துவங்குகிறார் ரங்கண்ணா. பாராட்டான சில மேற்கோள்களும் காட்டப்படுகின்றன. ரங்கண்ணா மூல நாடகத்தை ஆராய்வதன் மூலம் உண்மை எது என்று காணவேண்டுமென யோசனை கூறுகிறார். நமது குறி காளிதாசனின் அக்னிமித்ரன், விமர்சகர்களின் அக்கினிமித்ரனில்லை.

நாடகச் செயல்பாடுகள் யுத்தத்தால் சூழப்பட்டுள்ளது, சட்டம் போட்டது போல் துவக்கத்தில் நாட்டின் மீது தொடுக்கப்பட தாக்குதல் பற்றி அறிகிறோம். நாடகத்தின் முடிவில் விதர்ப்பப் படையெடுப்பு வெற்றி அடைந்ததை, யவனர்களிடமிருந்து நாடு வெற்றிகரமாகப் பாதுகாக்கப் பட்டதை, அஸ்வமேதக் குதிரை திரும்பியதைப் பற்றி கேள்விப்படுகிறோம்.

இப்படிப்பட்ட சூழலில் ஒரு நாட்டின் அரசன் தன் நாட்டு மக்களைக் காப்பதைவிட்டு அந்தரங்கமான சொந்த சுகங்களில் திளைத்துக்கிடப்பது ஏதோ பொருத்தமற்றுத் தெரிகிறது. இப்படிப் பார்ப்பது, சில அரசியல் மரபுகளைக் காணத் தவறுவது, மூலத்தை கவனத்தோடு படிக்காததைக் காட்டுகிறது.

அக்னிமித்ரன் எங்கும் கோழையாகவோ தன் சுகம் நாடும் அரசனாகவோ காட்டப்படவில்லை. அப்படி இருந்தால் தாரிணியின் அவன்மீதான மரியாதை கற்பனைக்குக் கூடக் கஷ்டமான விஷயம். நாட்டின் மீதான தாக்குதல் அபாயகரமாகத் தோன்றவில்லை. அக்னிமித்திரனின் நம்பிக்கைக்குரிய வீரத் தளபதிகள் அதைச் சந்திக்க முடியும். நாடகத்தின் துவக்கத்தில் அரசன் தன்

தளபதிகளுடன் ஆலோசனையில் ஈடுபட்டுள்ளதாகச் சொல்லப்படுகிறது. இது அவன் தன் பொறுப்புக்களை அலட்சியப்டுத்த வில்லை என்பதைக் காட்டுகிறது. அவன் தன் நம்பிக்கையைச் சரியான நபர்களிடம்தான் வைத்துள்ளான் என்பதை இறுதி வெற்றி காட்டுகிறது. இரண்டாவதாக அக்னிமித்ரன் நடுத்தர வயதினன் என்பதைக் காட்ட நாடகத்தில் எங்கும் நிரூபணம் இல்லை. ரங்கண்ணா அவனுக்கு 32 முதல் 35 வரை வயதிருக்கலாம் என்று வாதிடுகிறார். இந்த வயது மனிதன் ஒரு பதினெட்டு வயதுப் பெண் மீது காதல் கொள்வது ஒன்றும் நடக்கக் கூடாதது இல்லை. பணிப்பெண்ணை ஒரு அரசன் காதலிப்பதின் கவுரவக் குறை, பிச்சைக் காரியைப் போன்ற உடையில் வந்தது உண்மையில் இளவரசியே என்ற வழக்கமான காதல் கதைத் திருப்பத்தால் சரி செய்யப்பட்டுவிட்டது. மேலும் அரசன் விரும்பாத பெண்ணை வலியுறுத்தவும் இல்லை, அவன் நோக்கம் கேவலமானதும் இல்லை. அவன் காதல் உண்மையானது; அவன் நோக்கம் உயர்ந்தது. அவன் அவளை அவள் விருப்பத்தோடு மணமுடிக்கவே விரும்புகிறான். முடிவாக மாளவிகா அக்னிமித்ரனுக்கு மணம் முடிக்கவே விதிஷாவுக்குக் கொண்டு வரப்பட்டவள். அவள் அவனைச் சந்தோஷமாக ஏற்றுக் கொள்கிறாள் என்பது அரசனின் வயதைப்பற்றியும், ஏற்புக்குரியவனா என்பதைப் பற்றியுமான சந்தேகத்தைப் போக்கப் போதுமானது.

மாளவிகாவின் மீது அக்னிமித்ரன் கொண்ட காதலானது, அரசியல் சௌகரியங்களுக்காக நடக்க இருந்த ஒரு திருமணத்தை, ஒரு அழகான காதல் கதையாக மாற்றம் செய்துள்ளது. எனவே ரங்கண்ணா இந்த நாடகத்தை ஒரு காதல் இன்பியல் நாடகமாக வகைப்படுத்துகிறார்.

விக்ரமோர்வசியம் தனித்த தன்மையுடைய நாடகம் என்று ரங்கண்ணா ஏற்றுக் கொண்டாலும், காளிதாசனின் புகழுக்குப் பெருமை சேர்க்கும் நாடகமா என்பது சந்தேகமே, என்று கருதுகிறார். நாடகத்துக்கே விரோதமான சில கூறுகள் அதில் இருக்கிறது. கதைத் கட்டமைப்பில் உள்ள விரிசல்கள் நன்றாகத் தெரிகின்றன. பாத்திரங்கள் நமது அபிமானத்தைத் தூண்டுவதை விடக் குறைகளையே காண வைக்கின்றன. ஆனாலும் கூட தீவிர உணர்ச்சியைத் தூண்டும் பல்வேறு வடிவமைப்புகளோடு அது அளிக்கப்பட்டுள்ள விதம் நம்மில் ஒரு தாக்கத்தை ஏற்படுத்தவே செய்கிறது. வாசகர்களைத் தொந்தரவு செய்யக்கூடிய அளவு வலிமைமிக்க துன்ப–இன்பியல் நாடகம் இது. இந்த நாடகத்தை எந்தக் கோணத்திலிருந்து பார்க்க வேண்டும் என்பதறியாது வாசகர்களைக் குழப்பக் கூடியது.

நாடக அமைப்பிய.ல்படி பார்த்தால், இரண்டாவது மற்றும் மூன்றாவது காட்சிகள் நீளமானவை, நான்காம் காட்சி எதனுடனும் ஒட்டாமல் தனித்தியங்குகிறது. ஐந்தாவது வலிந்து துணையாக ஒட்ட வைக்கப்பட்டது போல் தோற்றமளிக்கிறது. பலவாறாகப் பாராட்டப்பட்ட நான்காம் காட்சியில் உள்ள கவிதை நைந்த மரபுகளால் நிரப்பப்பட்ட வலிந்தெழுதப்பட்ட சந்த ஜாலம் கொண்டது. கதாநாயகனின் உணர்ச்சிகள் ஊதிப் பெருக்கப்பட்டதாக உள்ளது, மொத்த சம்பவமே யதார்த்தம்

இல்லாமல் இருக்கிறது. முடிவில் வரும் இளவரசன் அயூவின் நுழைவு செயற்கையான வலிந்து புகுத்தப்பட்டதாகத் தோன்றுகிறது. நாடகம் கடைசியில் சப்பென முடிந்து விடுகிறது.

பாத்திரப்படைப்பில் கூட காளிதாசன் ஒரு அனுபவம் அற்றவனைப் போல வெளிப்படுகிறார். அரசன், அரசி, மற்றும் ஊர்வசியின் பாத்திரங்கள் தவிர மற்ற எல்லாம் நிறமற்ற தட்டையாக உயிரற்று இருக்கின்றன. அரசனும் ஊர்வசியும் கூடப் பாத்திரத்தின் சிதைவற்ற ஒற்றுமையைக் காப்பாற்றுவதில்லை. புருரவஸ் நாடகத்தின் தொழில் நுட்பப் பொருளிலேயே கதாநாயகன், இந்த பாரம்பரியத்தின் கம்பீரமான குலக்கொழுந்து, ஊர்வசி மீது காதல் கொண்டவுடன் நிலையின்று வீழ்ந்துபட்டு, சொல்லிலோ செயலிலோ உயர்வைக்காட்டத் தவறி விடுகிறாள்.

இவன் ஊர்வசி மீது கொண்ட உணர்ச்சி சுயநலமானது, அதிகம் உடல் சம்பந்தமானது, இதைக் காதல் என்று சொல்வதைவிடக் காமம் என்றழைக்கலாம். அவன் அவ்ஷி நாரியை நடத்தும் விதம், இரக்கமற்றது வெட்கப்பட வேண்டியது. அக்னிமித்ரனுக்கு தாரிணி மீது இருந்த அக்கரை மதிப்பு இவற்றோடு ஒப்பிட்டு வேற்றுமை காண வேண்டியது. ஊர்வசியின் மீது காதல் வயப்பட்டபின் புரூரவசு முன்னைப்போல தீரனாக இல்லாமல் போய் விடுகிறான். அவன் விரைவில் மனக்கிளர்ச்சிமிக்க காதலானாக மாறி பிறகு பித்துப்பிடித்த கவிஞனாக இழிந்து விடுகிறான். இவையெல்லாம் ஆண்மை அற்றது, இது சோகமானதாக இல்லாமல் பச்சாதபத்துக்குரியதாகி விடுகிறது. சில அடிப்படை வேற்றுமைகளை மனதில் நிறுத்திக் கொண்டு அவனை ஷேக்ஸ்பியரின் ஆன்டெனியும் கிளியோபட்ராவும் நாடகத்தில் வரும் ஆண்டனியோடு ஒப்பிடலாம். அவனும் இதே போன்ற மனச்சார்பையும் காமத்தையும் கொண்டவனாக இருக்கிறான். ஊர்வசி, தெய்வீக அழகு வாய்ந்தவள், மயக்க வைக்கும் சொர்க்கத்தின் அரசபை நாட்டியக்காரி, மானுடக்கதாநாயகன் மேல் காதல் கொள்ள நேரிடுகிறது. ஆனாலும் கூட காளிதாசர் அவளை இந்த உலகத்தைச் சேர்ந்தவளாகவே படைத்துள்ளார். அவள் இயற்கையிலேயே சுந்தரமானவளாக இருக்கிறாள், தனக்கு வேண்டியதைத் துணிச்சலுடன் தேடிக் கொள்கிறாள். அவள் புரூர்வசுவைப் போலவே காதலில் சுயநலவாதியாக அவனைப்போலவே உடல் இச்சை பிரதானமானவளாக இருக்கிறாள். அவள் தான் அவிஷிநாரிக்கு செய்யும் அநியாயத்தையோ அரசிக்குத் தரும் துன்பத்தையோ பற்றி அறியாதவளாகவே இருக்கிறாள். புரூர்வசுமேல் தனக்குள்ள ஆதிபத்யத்தை நீட்டிக் கொள்ள அவள் பெண்மையை, தாய்மையை மறந்துவிடத் தயாராக இருக்கிறாள். தன் முன்னால் இருந்து தன் ஒரே மகனைப் போகச் சொல்லி விடுக்கிறாள். அவள் பாத்திரத்தைக் காப்பாற்றுவது அவள் புரூர்வசு மேல் கொண்ட பக்தி, இதை அரசநாட்டியக்காரிகள் ஒரு நபர் மேல் காட்டுவது அதிசயமானது. பல விஷயங்களில் அவளை ஹெலன், கிளியோபட்ரா, ப்ரான்ஸெஸ்கா, ஜினிவேவே, போன்றவர்களுடன் ஒப்பிடலாம். காளிதாசன் இந்த நாடகத்தை நாயகனும் நாயகியும் கடைசியில் பிரிந்து விடுவதாக முடித்திருந்தால், மேற்கத்திய உலகம், இதைப் பெரிய துன்பியல் நாடகமாகப் போற்றி ஏற்றிருக்கும்,

இது சாகுந்தலத்தை விடக் கூட பிரபல்யம் அடைந்திருக்கும் எனக் கூறுகிறார் ரங்கண்ணா. இப்போது இருக்கிற படிக்கு இது "மாளவிகாக்னி மித்ராவை" விடத் தரத்தில் குறைந்தது, காலந்தான் முந்தையது.

"அபிக்ஞான சாகுந்தலம்" என்ற நாடகம் காளிதாசனை சமஸ்கிருத நாடகாசிரியர்களில் தலை சிறந்தவனாக, உலக எழுத்தாளர்களில் முன் வரிசையில் ஒருவனாகச் செய்திருக்கிறது. ஆய்வுக்கான முறை மற்ற இரண்டு நாடகங்களும் கையாண்ட முறையே. நாடகத்தின் கட்டமைப்பு ஒரு மிகச் சிறந்த கலைஞனின் கைத்திறமையைக் காட்டுகிறது. முன் மூன்று அங்கங்களும் சகுந்தலையும் துஷ்யந்தனும் இணைவதை விவரிக்கிறது. அடுத்த மூன்று அங்கங்கள் அவர்களுடைய பிரிவைப் பேசுகிறது, கடைசி மூன்று அங்கங்கள் பிரிந்தவர் கூடியதைக் கூறுகிறது. நாடகத்தின் இயக்கம் சிதையாமல் ஒன்று கூடி இருக்கிறது, இணைந்தும் முரண்பட்டும் இருக்கும் செயல்களாலும், கூற்றுக்களாலும் நாடகத்தின் ஒருங்கிணைப்பு காப்பாற்றப்படுகிறது. முதல் அங்கத்திலும், கடைசி அங்கத்திலும் இருக்கும் வேற்றுமையான ஒற்றுமை, அரசனுக்கும் விதூஷகனுக்கும் இடையே இரண்டாம் அங்கத்திலும் ஆறாம் அங்கத்திலும் நடைபெறும் உரையாடல்கள் இதற்குச் சிறந்த உதாரணங்கள், திரும்பத் திரும்ப நிகழும், மறதி என்ற கருப்பொருளும், மான், தேனீ, யானை, சிங்கம் என்று பயன் படுத்தப்படும் குறியீடுகளும், வாசகனின் மனைதப்பின்னும் முன்னும் இழுத்துச் சென்று கதையில் வீழ்ச்சியுற்ற இணைப்புகளைத் தேடிக் காணக் கட்டாயப்படுத்துகிறது. பேரிழப்பையும் மறுதளித்தலையும் கொண்டு வருவதில் மோதிரம் நாடகத்தில் மிக முக்கியமான பங்கை வகிப்பதென்னவோ உண்மைதான்.

ஒவ்வொரு அங்கத்தின் தனியான தகுதியைக் கணிப்பதில் ரங்கண்ணா மற்ற விமர்சகர்களிடமிருந்து மாறுபடுகிறார். நாலாவது அங்கம் அதிகமாக புகழப்படுகிறது. என்று அவர் குறிக்கிறார். அது முக்கியமானதும் இல்லை, மையமானதும் இல்லை, நாடகமாகவும் இல்லை. கதையின் போக்கில் ஒரு கட்டம் முடிவுறுவதையே அது குறிக்கிறது, அதைத் தாண்டி அதற்கு எந்த மதிப்பும் இல்லை. இன்னும் சொல்லப் போனால் நாடகத்தின் இயக்கத்தை நிறுத்தி வைக்கிறது. சகுந்தலையை வழி அனுப்பும் முகமாக கண்வரின் கூற்றாகிய நான்கு விருத்தங்களும், உலகம் தழுவிய ஒரு உணர்ச்சியை முழுமையான கவிதை வடிவத்தில் உள்ளடக்கி உள்ளன. ஆனால் அது சுயமானதாகவோ இணையற்றதாகவோ இல்லை. இதற்கு ஆதரவாக ரங்கண்ணா அதே பொருளுடைய சில கிராமயப் பாடல்களை மேற்கோள் காட்டுகிறார். அவை எப்படி இதே உணர்ச்சிகளை இன்னும் எளிமையாகவும் நெகிழும் படிக்கும் சொல்கிறது என்று காட்டுகிறார். மாறாக ஐந்தாவது அங்கமும் ஆறாவது அங்கமும் சாகுந்தலத்தை இப்போது உள்ளபடிக்கு நாடகமாக மாற்றுகின்றன. தீவிரமான ஐந்தாவது அங்கம் நாடகத்தின் மையமான பகுதி. அதில் உள்ள நாடகரீதியான "விதியின் விளையாட்டு" அசிலஸ்சின் அகமெனான் நாடகத்தின் கசேன்டரா காட்சியை நினைவூட்டுகிறது. கடைசி அங்கம் முந்தைய அங்கங்களின் இழைகளை ஒன்று கூட்டி ஒரு இறுதியான முடிவுக்குக் கூட்டிச் செல்கிறது.

பாத்திரப் படைப்பைப்பொறுத்த வரை, சமஸ்கிருத நாடகங்கள் ஒரே மாதிரியான பாத்திரங்களை அளிக்கிறது, காளிதாசனும் அதற்கு விலக்கல்ல என்ற கூற்றை ரங்கண்ணா மறுக்கிறார். சன்னியாசிகள், சகுந்தலையின் இரண்டு தோழிகள், விதூஷகன், செம்படவன் போன்ற சிறிய பாத்திரங்கள் கூட தனித்தன்மையோடு நம்பவைக்கும் யதார்த்தத்துடன் படைக்கப்பட்டுள்ளது என்பதை ரங்கண்ணா சுட்டிக்காட்டுகிறார். சகுந்தலையின் பாத்திரப் படைப்பைப் பொறுத்த வரை வியந்து பாராட்டாமல் இருக்க முடியாது. வியாசரின் சாவித்திரி, தமயந்தி, திரௌபதி, பாஸனின் வாசவதத்தா, பத்மாவதி, பாணனின் மஹாஸ்வேதா போன்றே சகுந்தலையும் மரியாதையின் சிம்மாசனத்தில் அமர்த்தப் படவேண்டிய லட்சியப் பெண்ணே. அவளது முக்கியமான குணங்கள் ஒப்பிட முடியாத எளிமையும் தூய்மையும் . அவள் துன்பங்கள் அவளது பாவத்தாலோ தர்மக் குற்றத்தாலோ உண்டானது இல்லை, மாறாக மர்மமான விதியால் அவள் ஒரு சாதாரண மானுடத்தவறைச் செய்ய, அதனால் கோபமுற்ற ஒரு முனிவரின் சாபம் அவள் தலைமேல் விடிய, அதன் காரணமாக அவள் துன்பமடைகிறாள். அவள் நமது கவனம், அனுதாபம், பாராட்டு எல்லாவற்றையும் முழுக்கத் தன்னிடமே இழுத்துக் கொள்கிறாள். ஆனால் இதனால் நாம் துஷ்யந்தனின் முக்கியத்துவத்துக்கும் நல்லொழுக்கத்துக்கும், கண்ணை மூடிக்கொண்டு விட முடியாது.

வால்மீகியின் ராமனைப் போல வடிவமைக்கப்பட்ட அவன் பண்பட்ட மனதின் வடிவமாகத் திகழ்கிறாள். அவனது முக்கியமான தனித்தன்மை அவனுடைய தார்மீக பலம், அது எப்படிப்பட்ட தூண்டுதலையும் சந்தித்துத் தன்னை இழக்காமல் வெளிவரும் வலுக் கொண்டது. நமது கவனத்தின் மையத்தை சகுந்தலை பெற்றாலும், மேடையில் நடுநாயகமாக விளங்குவதும், நாடக ரீதியில் அதிக முக்கியத்துவம் கொண்டதும் ஆன பாத்திரம் துஷ்யந்தன்தான். அவனே நாடகத்தின் உயிர்நாடியாகவும், ஜீவனாகவும், நாயகனாகவும் விளங்குகிறான். சகுந்தலையை விடவும் பன்முகங்கள் கொண்டது அவனது பாத்திரப்படைப்பு. 2109 வாக்கியங்களைக் கொண்ட இந்த நாடகத்தில் துஷ்யந்தன் பேசுவது 761 வாக்கியங்கள், ஆனால் சகுந்தலை பேசுவது 170 வாக்கியங்களே. இதுவே நாடகத்தில் அந்தப் பாத்திரத்தின் முக்கியத்வத்தைக் காட்டும்.

சாகுந்தலம் எப்படிப்பட்ட நாடகம் ? ரங்கண்ணா இது குறித்த மேற்கத்திய இந்திய விமர்சகர்களின் அபிப்பிராயங்களை அளிக்கிறார். ஸ்ச்லேகல் (Schlegel) ஹெச். ஹெச். வில்சன் இருவரும் இதை இன்பியல் நாடகமாக வகைப்படுத்துகின்றனர். டாண்டேயின் காவியத்துக்கும் ஷேக்ஸ்பியரின் கடைசி நாடகங்களுக்கும் இன்பியல் என்ற வார்த்தை என்ன அர்த்தத்தில் பயன்படுகிறதோ அதே பொருளில் இதற்கும் பொருந்தும் என்கிறார் கோவென் (Gowen), பல குணாம்சகளில் இந்த நாடகம் கிரேக்க துன்பியல் நாடகங்களுக்கு ஒத்த தன்மையுடையதாக இருக்கிறது. என்று வில்சன் கூறுகிறார், ஆனால் இதைத் துன்பியல் நாடகம் என்று அமைப்பதில் தயக்கம் காட்டுகிறார், ஏனெனில் ஹிந்துக்களுக்கு துன்பியல் என்பது கிடையாது. இதே உணர்ச்சியை கீத் (Keith)

திருப்பிச் சொல்ல பின் அதையே பல இந்திய விமர்சகர்களும் அறிஞர்களும் குருட்டுத்தனமாக எதிரொலிக்கிறார்கள். இந்தத் தீர்ப்புக்கு கடுமையான எதிர்ப்புத் தெரிவிக்கும் ரங்கண்ணா தனது வாதங்களை முன் வைக்கத் துவங்குகிறார்.

துன்பமான முடிவு, முக்கியப் பாத்திரங்களுக்கு ஏற்படும் துரதிர்ஷ்டம் அல்லது சாவு, இவைகளே துன்பியல் நாடகத்தின் முக்கியமான குணமாக நம்பப்படுகிறது. ஆனால் இதற்குக் கோட்பாடு ரீதியாகவோ அல்லது நடைமுறையிலோ எந்த விதமான அதிகாரமும் அளிக்கப் படவில்லை. துன்பியல் பற்றிய எல்லா விவாதத்தையும் இன்று வரை முறைப்படுத்துவதாய் உள்ள அரிஸ்டாட்டலின் விளக்கம் துன்பியல் நாடகத்தின் முடிவைப் பற்றி மௌனமாகவே இருக்கிறது. "குறிப்பிட்ட நீட்சியுடைய முழுமையான ஒரு தீவிரச் செயல் பாட்டின் நகலே" துன்பியல் என்று அவர் விளக்குகிறார். துன்பியல் நாயகனைப் பற்றி விளக்கும் போது அவர் கூறுகிறார், செல்வச் செழிப்பிலிருந்து எதிரான சூழலுக்கு தள்ளப்படும் ஒரு உயர்ந்த குணமுடைய சரியான நபர், என்று, ஆனால் சிறந்த துன்பியல் நாடகம் என்பது கடைசி வினாடியில் ஒரு கண்டு பிடிப்பால் பேரிடி விழாமல் தவிர்ப்பது என்று கூறி மூன்று சம்பங்களை அதை விளக்கக் கூறுகிறார். கிரேக்க நடைமுறையும் சந்தோஷத்தில் முடிவடையும் துன்பியல் நாடகங்களைக் கொண்டிருப்பதற்குப் பல உதாரணங்கள் உண்டு. அசிலஸ்சின் "அந்த எம்மெனிடிஸ்" சோப்போகிளஸ்சின் "ப்பிலோ கிரபெஸ்", "யூரிபெடஸ்சின் "மேடியா" மூன்றும் அவற்றில் மிகவும் பிரபல்யமானவை. பின்னால் வந்த துன்பியல் நாடக ஆசிரியர்களும் சந்தோஷமான முடிவுக்கு இதே போன்ற மனச்சார்பைக் காட்டி உள்ளார்கள். கோர்னைலின் (Cornelle) ஏழு நாடகங்களில் ஐந்து திருமணத்தில் முடிவடைவன, ரேசின் (Racine) எழுதிய பதினொரு துன்பியல் நாடகங்களில் ஐந்து இன்பத்தில் முடிவடைவகின்றன. இப்சனின் பிற்கால துன்பவியல் நாடகங்களிலிருந்து இன்னும் பல உதாரணங்கள் காட்டலாம், இதே போலவே உறப்ட்மேன் மற்றும் பலருடைய நாடகங்களில் இருந்தும் இதே போல் நன்னடத்தையுடைய மறுவற்ற சோகக் கதாநாகர்களைத் துன்பியல் நாடகத்தில் காண்பது அதிசயம் இல்லை. ஓரஸ்டெஸ், ஆண்டிகொனி, கார்டீலியா, டெஸ்டமோனா அவர்களிடையே சிலர் முக்கிய பாத்திரங்களின் தலையில் பேரிடியை விழச் செய்யும் ஒருதவறான கணிப்போ அல்லது தவறோ, குற்றமானதாகவோ, பாவமாகவோ, தார்மீகக் குறை பாடாகவோ இருப்பதில்லை, மாறாக சந்தேகப்படாத ஒரு சாதாரண நபர் எதிர்பாராமல் திடீரெனக் குழப்பம் ஆனால் நிர்பந்தமான வாழ்வின் தேர்ந்தெடுத்தலுக்கு ஆளாகும் போது ஏற்படும் சர்வசாதாராணமான மானுடத் தோல்விகளே ஆகும். இது பவபூதியின் ராமனுக்கும் காளிதாசனின் சகுந்தலைக்கும் எவ்வளவு பொருத்தமான உண்மையோ அப்படியே அசிவஸ்சின் ஒரேஸ்டெஸ்க்கும் சோபகெஸ்ஸின் ஆண்டிகனிக்கும் உண்மை. அதீதமான கஷ்டங்களை தீரத்துடன் பொறுத்துக் கொள்ளல், இதுவே துன்பியலின் முக்கியமான குணாம்சம், காளிதாசனின் சாகுந்தலையில் அது போதிய அளவுக்கு மேலேயே இருக்கிறது. எனவே அதைத் துன்பியல் நாடகம் என்று பெயரிட்டழைக்கலாம். கீய்த் அப்படிப் பெயர் சூட்ட மறுப்பதையும், இந்திய துன்பியல்

கோட்பாட்டை காரணம் காட்டலும், அவரது துன்பியலைப் பற்றிய குறுகிய புரிந்து கொள்ளலும், இந்தியாவைப்பற்றிய போதிய அறிவின்மையும் ஆன காரணத்தால் விளைந்தது. உள்ளார்ந்த ஜீவனில் ஒன்றாயிருந்தாலும், துன்பியல் அதன் புற வெளிப்பாட்டில் மாறுபடலாம். ஷேக்ஸ்கியரின் துன்பியல் நாடகங்கள் கிரேக்க துன்பியல் நாடகங்களிலிருந்து மாறுபட்டது; ராசினுடையவை இரண்டிலிருந்தும் மாறுபட்டது, இப்சன் இன்னும் முற்றிலும் வேறானது. கிரேக்கபடைப்பாளிகள் இடையில் கூட அசிலஸ், சோபோக்ளெஸ், யுரிபிடேஸ் என்ற ஒவ்வொருவரும் மற்றவர்களிடமிருந்து வேறுபட்டு இருக்கிறார்கள். அப்படி இருக்கும் போது சமஸ்கிருத மொழி மட்டும் தனக்கென ஒரு துன்பியல் வடிவத்தை எடுத்துக் கொள்ளக் கூடாது என்ற ஒருதலைப்பட்ட தீர்ப்பை எப்படி ஏற்க முடியும் என்று ரங்கண்ணா சரியாக வினாவுகிறார். காளிதாசனைப் பற்றிய விமர்சனத்துக்கு ரங்கண்ணாவின் சொந்தப் பங்களிப்பு என இந்த விவாதத்தைக் கருதலாம்.

பின் காளிதாசனின் தத்துவம், அவன் இந்த நாடகத்தை எழுதியதின் குறிக்கோள் பற்றி தன் கவனத்தைத் திருப்புகின்ற ரங்கண்ணா, நாடகாசிரியர்களில் இரண்டு வகை இருப்பதைக் குறிப்பிடுகின்றார். அசிலஸ், யூரிபெடஸ், வால்டயர், ஷா போன்றவர்கள் ஒரு வகை. அவர்கள் அடிப்படையில் சிந்தனையாளர்கள், போதனை செய்பவர்கள். அவர்கள் தங்கள் செய்தியை பரப்ப நாடகத்தை ஒரு ஊடகமாகப் பயன் படுத்துகின்றனர். அவர்கள் தங்கள் நாடகத்தைத் தங்கள் தத்துவங்களால் அலங்காரம் செய்து மக்களைக் கவர்ந்து அவர்களை அடையப் பார்க்கிறார்கள். அவர்களது குறிக்கோள் போதனை மற்றும் முன்னேற்றம். பதிலுக்கு அவர்கள் மக்கள் தங்களை மதிப்பதையும் பின்பற்றுவதையும் எதிர்பார்கிறார்கள். மற்றொரு வகையைச் சேர்ந்தவர்கள், சோபோக்ளஸ், ஸேக்ஸ்ப்பியர், கால்டரோன், காளிதாசன் போன்றவர்கள், அவர்களும் ஆழ்ந்த சிந்தனையாளர்கள் தான். ஆனால் அவர்கள் முதன்மையாக ஒரு கவிஞனாக நாடகாசிரியானாக இருப்பதையே விரும்புகிறார்கள், அப்படியே இருக்கவும் செய்கிறார்கள். அவர்களுக்கும் ஒரு செய்தி இருக்கிறது. ஆனால் அது அவர்களது நாடகமாகவே இருக்கிறது. அவர்களது தத்துவங்கள் நாடகத்தின் பின் பலமாகவே இருக்கிறது. பார்வையாளர்கள் மகிழ்ச்சியே அவர்களது நோக்கம், அப்படி பார்வையாளர்கள் அனுபவித்துக் கை தட்டினால் அதில் அவர்கள் திருப்தி அடைவார்கள். கவினுறு வடிவமும் கலைச்சுவையும் அல்லால் அவர்கள் நாடகங்களுக்கு வேறு பரிணாமம் இல்லை என்பதல்ல. த ார்மீக போதனைகளும், வாழ்வின் சிக்கலான பிரச்சனைகள் பற்றி யும் அவர்கள் நாடகத்தில் நேரிடையாக இல்லா விட்டாலும் இருக்கத்தான் செய்கிறது. அவர்கள் காலத்தில் சரித்திர கலாச்சார சூழலை அவை பிரதிபலிக்கின்றன. அவைகள் குறீயீடுகளையும், ஒன்றை சொல்லி மற்றதை விளக்கும் தன்மையும் கொண்டிருக்கிறன. அவைகளை வேறுதளத்தில் அர்த்தப்படும் படியான விளக்கம் கொடுக்கவும் இடமிருக்கிறது. ஆனாலும் அவர்களுக்குப் பிரதானமாக இருப்பது நாடகம் மட்டுமே. டௌடனின் ஷேக்ஸ்பியரைப் பற்றிய கூற்றை ரங்கண்ணா, மேற்கோள் காட்டுகிறார். "அவர் நாடகத்தின் முக்கிய மையம் என்பது ஒரு எண்ணம்; ஒரு உருவற்ற கருத்து ஒரு

கோட்பாடு, ஒரு நீதி போதனை இவைகள் அல்ல; ஆனால் திடமான ஒன்று, அது செயல்பாட்டில் ஈடுபட்டுள்ள மனிதர்கள்" என்பதே அந்தக் கூற்று. இதை மேற்கோளாக் காட்டிய ரங்கண்ணா இது அப்படியே காளிதாசனுக்கும் பொருந்தும் என்கிறார்.

காளிதாசன் நாடகத்தில் குறித்துள்ள சில பொதுவான கருத்துக்களைக் குறிப்பிடுகிறார். முதலாவது தனி நபர்கள் கொண்டிருந்த கருத்து – செயல்பாட்டுச் சுதந்தரம். இரண்டாவது வாழ்வில் நிகழும் விபத்துக்களுக்குக் கொடுக்கப்பட்டிருந்த இடம். இந்த விபத்துக்கள் விதியின் விளையாட்டு ஆகும். ஆனால் அவை தாமே நிகழ்வதில்லை மனித கர்த்தாக்களை உபயோகப்படுத்திக் கொள்கிறது. அடுத்தது மானுடத் துன்பங்கள் தவிர்க்க முடியாத உண்மை என்பது.

இந்தத் துன்பங்கள், தீயவர்களால், கெட்ட மனிதர்களால் தூண்டப்பட்டிருக்கத் தேவையில்லை. நல்ல மனிதர்களும் அன்புள்ள தோழர்களும் அதைக் கொண்டு வரலாம். அவர்கள் அதை நல்ல நோக்கத்துடனேயே, ஆனால் விதியின் செயலைப் புரிந்து கொள்ளாமல் செய்திருக்கலாம். சகுந்தலையின் இரண்டு தோழிகளும் சாபம் பற்றி அவருக்குத் தெரியாமல் மறைந்து வைத்தது இதை நன்கு விளக்கும். இதுவே துன்ப வேதனையின் புதிர். இது எல்லா விளக்கங்களையும் பொய்யாக்கி விடும் புரியாத பெரிய மர்மம் இவைகள் எப்போதும் அழிவில் முடிவதில்லை, பல சமயங்களில் நல்லதாகவும் முடியலாம். ஆனால் எல்லாம் வல்ல விதியின் சாபத்தின் முன்னால் பலமற்ற மானுடர்களின் பரிதாபமான நிலை அல்ல. மாறாக நாடகாசியர்களைக் கவர்வது சர்வ வல்லமையுள்ள விதியை உயர்ந்த மனிதர்கள் சந்திக்கும் போது வெளிப்படும் தெளிந்த தீர தரிசனமே அவர்களை ஈர்ப்பது, அதனால்தான் ஒரு துன்பியல் நாடகத்தைப் பார்த்து முடித்ததும் நாம் மனமுறிவிலும் திக்கற்ற நிலையிலும், மூழ்கிப் போகாமல் வியப்பாலும், பாராட்டாலும் உயர்த்தப்பட்டு, நம்பிக்கையாலும், தெளிந்த அமைதியாலும் நிரப்பப்படுகிறோம். சோபக்ளெஸ்சின் எந்தத் துன்பியல் நாடகத்தையும்போல சாகுந்தலத்தின் முடிவிலும் இதையேதான் நாம் காண்கிறோம். இது விதியின் நியதியின் மேல் உள்ள உறுதிப்பாடல்ல, மாறாக மானுட உன்னதத்தின் மேல் உள்ள உறுதியான நம்பிக்கை. அதுவே இரண்டு நாடகாசிரியர்களும் தரும் "செய்தி".

இலக்கிய ஆர்வலர்களின் சாகுந்தலத்தைப் பற்றிய பாராட்டுக்களை ரங்கண்ணா ஒரு தனிப் பகுதியாகத் தருகிறார். கோதேயின் புகழ்மிக்க வார்த்தைகள் ஒரு கவிஞனின் உணர்ச்சிமிக்க பிரதிபலிப்பு என்பதையும்விடச் சற்றுக் கூடுதலாகவே இருக்கிறது. எந்த ஒரு பெரிய மேற்கத்திய விமர்சகனும், தனிப்பட்ட முறையில் காளிதாசனின் நாடகம் என்றல்ல, பொதுவாக சமஸ்கிருத இலக்கியங்கள் மேலேயே எந்த அக்கறையும் காட்டியதில்லை. ஐரோப்பிய சமஸ்கிருத வல்லுநர்கள் தங்களது பாராட்டை வெளிப்படுத்தி உள்ளனர். ஆனால் அவர்கள் புகழ்ச்சியெல்லாம் சற்று சுற்றி வளைத்தோ அல்லது ஆதரவுக்குத் தட்டிக் கொடுப்பது போலவோ இருக்கும்.

கீய்த் (KEITH) உறில்லபேரண்ட் (HILEBRANDT) போன்ற சில அறிவாளிகள் அதை கண்டனமும் செய்திருக்கிறார்கள். ஆனால் இதற்கு இந்தியா அரசியல் ரீதியாக அடிமைப்பட்டிருந்ததே காரணம் எனக் கூறுகிறார் ரங்கண்ணா. இதற்கு மாறாக இந்திய விமர்சகர்கள் இதையே குருட்டுத்தனமாகப் பிரதிபலிப்பார்கள் அல்லது பொருத்தமற்ற ஒப்பிடல்களிலும், அர்த்தமற்ற அதீதப் பாராட்டுகளிலும் தங்கள் பொழுதை வீணாக்கிக் கொண்டிருப்பார்கள். காளிதாசனை ஷேக்ஸ்பியருடன் ஒப்பிடல் அப்படிப்பட்ட ஒன்று. சோபக்ளசும் ரேசினுமே, இல்லை ரேசினைவிடவும் கூட சோபக்ளசே காளிதாசனின் சரியான கூட்டாளி. பொருத்தமற்ற திருப்தி அளிக்காத அர்த்த விளக்கம் தரும் சம்பவங்கள் சில உண்டு. முதல் அங்கத்தில் உடலளவிலான காமம் எனச் சொல்லத் தகுந்த காதல், இரண்டாம் அங்கத்தில் பிரிவால் சுத்தீகரிக்கப்பட்டு, மூன்றாம் அங்கத்தில் ஆன்மீகக் காதலாக மலர்கிறது என்ற டாகூரின் பார்வையை ரங்கண்ணா எதிர்க்கிறார். இது காளிதாசனின் பார்வை அல்ல. இதற்கு மூலநூலின் அனுமதியும் இல்லை, இந்திய மரபில் வந்த "பால்" பற்றிய பார்வையும் இது இல்லை. இந்தியப் பார்வையில் சதை ஆன்மாவின் எதிரி அல்ல, புணர்ச்சியென்பது பாவமாகக் கருதப்பட்டதும் இல்லை. மனிதனுக்கான பல ஆஸ்ரமங்களில் கிரகஸ்தாஸ்ரமம் மிக உயர்ந்ததாக மதிக்கப்பட்டது, புணர்ச்சி என்பது புண்ணியமானதாக, பவித்திரமான கடமையாகக் கருதப்பட்டது. காளிதாசன் இரண்டு வகையான விமர்சகர்களிடமும் சிக்கித் தவித்துள்ளார், எனவே அவரைப் பற்றி சமன்பட்ட சரியான மதிப்பிடல் மிகத் தேவை என ரங்கண்ணா கூறுகிறார்.

ரங்கண்ணாவின் எழுத்து காளிதாசனின் நாடகத்தை பற்றியது என்பதையும்விட காளிதாசனின் விமர்சகர்களைத் குறித்து என்று கூறுவது சாலப் பொருந்தும். மாளவிகாக்னிமித்ரத்தைப் பற்றி 195 விமர்சக அபிப்ராயங்களும், 177 விக்ரம் ஊர்வசீயம் பற்றியும், 226 சாகுந்தலம் பற்றியும் ஆன மேற்கோள்கள் காட்டப்பட்டுள்ளன. இவைகள் அவரின் அறிவின் ஆற்றலை அணிவகுத்துக் காட்டவோ அல்லது அவரது கருத்துக்கு ஆதரவாகவோ செய்யப்படவில்லை.

அவைகள் காளிதாசனுக்கு ஆதரவாக எதிராக என்று பிரிக்கப்பட்டு சரியான சந்தர்ப்பத்தில் எடுத்துரைக்கப்பட்டு, மூல நூலின் வெளிச்சத்தில் சரியான விமர்சனக் கண்ணோட்டத்தில் அலசப்படுகின்றன. இந்திய விமர்சகர்களின் தேசீய வெறியும், மேற்கத்திய, குறிப்பாக பிரிட்டானிய விமர்சகர்களின் அகங்காரங் கொண்ட வெறுப்பும், நிர்தாட்சண்யமாக அம்பலப்படுத்தப்படுகிறது. பாஸன் பவபூதி போன்ற மற்ற சமஸ்கிருத நாடகாசிரியர்களின் படைப்போடு ஒப்பிடப்பட்டு இந்திய விமர்சகர்களின் அதீத ஆர்வம் காட்டல் சமன் செய்யப்படும் அதே சமயத்தில் மேற்கத்திய ஆட்சேபனைகளை ஷேக்ஸ்பியர் மற்ற கிரேக்க, பிரன்ச்சு நாடகாசிரியர்களின் நாடகங்களை எடுத்துக்காட்டி சந்திக்கிறார் ரங்கண்ணா. மூலத்தை அலட்சியம் செய்வதாலோ தனிப்பட்ட விருப்புக்கள் காரணமாகவோ அவரது தீர்ப்பு பாழடிக்கப்படவில்லை. இத்தனை அபிப்ராயங்களையும் பொறுமையோடு ஒன்று திரட்டி அவற்றை விமர்சன பூர்வமாக அலசியதானது ரங்கண்ணாவின் கல்வி ஆற்றலுக்குப் பலம் சேர்க்கிறது.

இதைப் படித்து முடித்ததும், ரங்கண்ணாவின் கல்வி அறிவின் ஆழ அகலமும், அதை அவர் கடுமையான விமர்சன நடைமுறைக்கு உள்ளாக்கியதையும் கண்டு பிரமிப்புத்தான் மேலிடுகிறது. அதே சமயத்தில் காளிதாசனைப் பற்றிய மூன்று ஆய்வுகள் ஒரே நூலில் வெளியிடப்பட்டபோது ரங்கண்ணா இதைக் காளிதாசனின் நாடகக் கலைக் கோட்பாடு பற்றிய முன்னுரையுடனும், அவனது நாடக சாதனை பற்றிய முடிவுரையுடனும் செய்திருக்கலாமே என்ற விருப்பம் தோன்றுகிறது. நடை பற்றிய அத்தியாயம் அந்தப்பொருள் பற்றிய தலைசிறந்த வித்தகரால் இப்படி சுவையற்ற அசிரத்தையோடு எழுதப்பட்டிருப்பது ஏமாற்றத்தை அளிக்கிறது. இவைகள் சில சிறிய விவரணைகள் பற்றியதே அல்லாமல் நூலின் அடிப்படை மதிப்பிலிருந்து நமது கவனத்தைத் திருப்புவதில்லை. அவரே, காளிதாசன் பற்றிய சரியான படத்தை உலகத்துக்கு அளிக்க நம்மவர்கள் ஆங்கிலத்தில் எழுத வேண்டும் என்று அடிக்கடி வற்புறுத்தியது போல், இதை ஆங்கிலத்தில் எழுதி இருந்தால் காளிதாசன் பற்றிய மிக முக்கியமான ஆய்வு நூல்களில் ஒன்றாகக் கணிக்கப்பட்டிருக்கும்.

மேற்கத்திய கம்பீர நாடகங்கள்

ஐம்பதுகளின் முடிவில் மைசூர்ப்பல்கலைக் கழகம் ரங்கண்ணாவை மேற்கத்திய துன்பியல் நாடகங்கள் பற்றிய மூன்று விசேஷப் பேருரைகள் ஆற்றும்படி அழைத்தது. உரையாற்றல் முடிந்த பிறகு உரையின் கையெழுத்துப்படியை எழுபது முதல் நூறு பக்கங்களில் எழுதிக் கொடுக்குமாறு வெளியிடும் நோக்கத்தோடு கேட்டுக் கொண்டது. ஆனால் ரங்கண்ணா எழுத அமர்ந்தபோது அது குறிப்பிட்ட எல்லையைத் தாண்டி மிகவும் பெரிதாக வளர்ந்துவிட்டது. பிறகு பன்னிரண்டு ஆண்டுகள் கழித்து, பல்கலைக்கழகம் அதை வெளியிடும்போது அது கோபுரம் போல் பிரம்மாண்டமாக வளர்ந்து 1250 டெமி பக்கங்கள் கொண்டதாய் இருபத்தைந்து நூற்றாண்டுகளின் மேற்கத்திய நாடக வரலாற்றை உள்ளடக்கியதாய் மாறிவிட்டிருந்தது. கிரேக்க புராதன நாடகங்கள் துவங்கி ப்ரெக்ட் வரையிலான நீண்ட களத்தை அளந்து 51 நாடகாசிரியர்கள் பற்றியும் 302 துன்பியல் நாடகங்கள் பற்றியும் நுணுக்கமான விவாதங்களை தாங்கி வெளிவந்தது. பொருள் குறிப்பு, நாடகக் குறிப்பு, 339 புத்தகப் பட்டியல் இவைகளை தாங்கி வந்தது நூல். கிரேக்க, எலிசபெத்கால நாடக மேடையின் வரைபடங்கள், சோக முகமூடியின் படங்கள், முக்கியமான சில காட்சிகளின் படங்கள், சில முக்கிய நாடகாசிரியர்களின் புகைப்படங்கள் ஆகியவற்றை உள்ளடக்கி இருந்தது புத்தகம். இப்படிப்பட்ட அறிவார்த்தமான செறிவுடன் கூடிய இப்பொருளைப்பற்றிய நூல் இந்தியாவின் வேறு ஒரு மொழியில் வெளிவந்திருக்குமா என்பது சந்தேகமே. ஆங்கிலத்தில் கூட அல்லாடைஸ் நிகோல், ஏ.ஹெச். தோர்ன்டைக்கின் நூல்களைத் தவிர மற்ற ஒரு மூன்றாவது நூலைப்பற்றி எண்ணிப் பார்ப்பது கஷ்டமான காரியம்.

மேற்கத்திய இலக்கியங்கள் பற்றிய ஒரு இந்தியன் தனது பிராந்திய மொழியில் எழுதப்புகும்போது சந்திக்க நேரிடும் பிரச்சனைகள் பலவிதமானதாகப் பல்கிப் பெருகுகிறது. மூல நூல்கள் அல்லது நல்ல ஆங்கில மொழி பெயர்ப்பு கிடைப்பது

துர்லபமாக இருக்கிறது. சம்பந்தப்பட்ட விமர்சனக் கட்டுரைகள், சரிபார்க்கும் துணை நூல்கள் கிடைப்பதும் கடினமே. நமக்கு அன்னியமான சிக்கல் நிறைந்த கருத்துருவங்களுக்கான சரியான பிராந்தியமொழி வார்த்தையைக் கண்டுபிடிப்பது பெரிய சவாலாக அமைகிறது. கடைசியாக விவாதம் மட்டுமின்றி மூலத்தின் உள்ளடக்கத்தையும் அதன் சரித்திரச் சூழலையும் ஆசிரியனே கொடுக்க வேண்டிஉள்ளது. நாடகத்தின் கருப்பொருள் வாசகர்களுக்கு முற்றிலும் தெரியாததாக வேறு இருக்கிறது. எனவே கதையின் அடிப்படையான சுருக்கத்தையாவது கொடுக்கவேண்டும், விவாதத்திற்கு ஏதாவது அர்த்தம் இருக்க வேண்டுமானால். சில குறிப்பிட்ட மூல நூலின் பகுதிகளை மொழி பெயர்த்துத் தரவேண்டியும் நேரலாம். இந்த அனைத்துத் தேவைகளையும் அற்புதமான வகையில் நிறைவேற்றி உள்ளார் என்பது ரங்கண்ணாவுக்கு பெரும் புகழ் சேர்ப்பதாகிறது என்று சொல்ல வேண்டும். இதை எழுதத் துவங்கும் முன்பாக மூன்று பத்தாண்டுகளுக்கும் மேலாக இப்பொருள் பற்றி, கற்றும் கற்பித்தும் வந்திருக்கிறார் அவர். ஆங்கிலம் அறிந்த, ஆங்கிலத்தில் இதைப் பற்றிப் படிக்கும் வாய்ப்புடைய வாசகர்கள் கூட ரங்கண்ணாவின் இந்நூலைப் படித்துப் பயனடையலாம். ஏனெனில் ஒரு மேற்கத்திய கல்விமான்களின் பார்வை பற்றிய வெறும் தொகுப்பாக மட்டுமல்லாது ரங்கண்ணாவின் சொந்தக் கருத்துக்களையும் ஆழ்ந்த தரிசனமுடைய விளக்கங்களையும் கொண்டதாக இருக்கிறது. Scholar Verily என்ற பட்டப் பெயருடன் தனது தலைமுறைக்குத் தெரிந்த அந்த அறிஞனுக்கு இந்த நூல் பொருத்தமான என்றும் அழியாத நினைவுச் சின்னமாக அமையும்.

மேற்கத்திய துன்பியல் எழுத்துக்களின் விதங்கள் பற்றியும் மேற்கத்திய நாடகாசிரியர்களின் வேறுபட்ட துன்ப–தரிசனங்களையும் வாசகர்களுக்கு அறிமுகப்படுத்துவதே இந்நூலின் நோக்கம் என ரங்கண்ணா கூறுகிறார். துன்பியலின் இயற்கை, தத்துவம் போன்ற கோட்பாட்டுக் கேள்விகளும், அவை ஐரோப்பியர்களின் தனிப்பட்ட சொந்தமா அல்லது கீழை நாட்டுப் படைப்புகளிலும் அது காணக்கிடைக்குமா போன்ற வினாக்களும் போதிய அளவு விவாதிக்கப்பட வேண்டுமெனில் அது தனித்த ஒரு நூலளவு விரியும் எனவே அது இங்கு எடுத்துக் கொள்ளப்படவில்லை. ஐரோப்பிய துன்பியல் நாடகங்களை விமர்சன வரலாற்றுக் கண்ணோ ` தில் அளத்தல் மட்டுமே அல்லாது இந்நூல் வேறெதுவும் இல்லை.

இந்த நூல் ஆறு பகுதிகளாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளது. ஒவ்வொரு பகுதியும் குறிப்பிட்ட ஒரு பிரச்சனை, ஒரு குறிப்பிட்ட நாடகாசிரியன் என்று மட்டும் பிரிக்கப்பட்டுள்ளது. முதல் பகுதி துன்பியல் நாடகங்களின் துவக்கம் மற்றும் ஆரம்ப காலக்கட்டங்கள், மேலும் கிரேக்க ரோமேனியக் காலத்தில் அதன் சரித்திரம் பற்றியும் விவரிக்கிறது. தற்செயலாக ரங்கண்ணா துன்பியலுக்குக் கன்னடத்தில் பயன்படுத்தப்படும் வார்த்தைகளின் தகுதி பற்றியும் விவாதிக்கிறார். "ருத்ர நாடகம்" (பயங்கர நாடகம்) என்ற வார்த்தை சில நாடகங்களுக்கும், அகமெனோான், மேடியா, தைஸ்டஸ், டிடஸ் அன்ரோனிகஸ் இன்னும் சில நாடகங்களுக்குப் பொருந்தலாம். ஆனால் பெரும்பான்மையான துன்பியல் நாடகங்களுக்குப் பொருந்தாது. "விஷ நாடகா", "துக்க நாடகா" "கருணா ஜனக நாடகா" போன்ற வார்த்தைகள் ஒரே

ஒரு பகுதியைக் குறிப்பதல்லால், துன்பியலின் மற்ற உணர்ச்சிகளை பயம், வியப்பு, தீரம், பாராட்டு, மௌன அமைதி போன்ற அது தூண்டும் உணர்ச்சிகளை அலட்சியம் செய்து விடுகிறது. " துரந்த நாடக" என்ற வார்த்தையும் பொருத்த மற்றது. ஏனெனில் துன்பியல் நாடகம் சோகத்தில் அழிவில் முடிவடைய வேண்டிய கட்டாயம் இல்லை. பல நாடகங்கள் சமாதானத்தில் சந்தோஷத்தில் முடிவடைந்திருக்கின்றன. பார்வையாளன் முடிவில் உணர்வது மனமுறிவோ சோகமோ அல்ல, மாறாக மௌனமான அமைதி. எனவே ரங்கண்ணா "டிரேஜடி" "Tragedy" என்ற வார்த்தையை அப்படியே வாங்கி தொழில்நுட்ப வார்த்தையாகப் பயன்படுத்தலாம் என்று யோசனை கூறுகிறார். அல்லது "கம்பீர நாடகம்" என்ற வார்த்தை கிரேக்க மூலத்தின் துன்பியல் பற்றிய கருத்துருவத்தை உண்மையாக மிக நெருக்கமாகப் பிரதிபலிப்பதால் அதையே உபயோகிக்கலாம் என்று பரிந்துரைக்கிறார்.

"Tragedy" என்ற வார்த்தையின் அர்த்தத்தை அதன்மூலத்தை விளக்க ரங்கண்ணா சொல்லிலக்கணம், மானுடவியல் போன்ற மற்ற அறிவுகளின் பக்கம் திரும்பி வேர்ச்சொல் பற்றிய கோட்பாடுகள் வெறும் தேடல்கள் மட்டுமே என்று ஒதுக்கிவிடுகிறார். மற்ற கோட்பாடுகளும் துன்பியல் "Dittyramb" என்ற கிரேக்கக் கூட்டிசையிலிருந்து தோன்றியது "டையோனைசஸ்" உடன் தொடர்புடையது என்பதைத் தவிர மற்ற உண்மை எதையும் நிறுவிவிடவில்லை. "தெஸ்பிஸ்" என்பவனே ஆறாம் நூற்றாண்டில் கூட்டிசையிலிருந்து தலைவனைத் தனியாகப் பிரித்து, கூட்டிசையில் கதை சொல்வதை, நடிப்புடன் கூடிய வசன உடைய ஒன்றாக உருமாற்றம் செய்தான் என்பதால் "தெஸ்பிஸ் "சை உப்பரிகை துன்பியல் நாடகத்தின் தந்தை எனலாம். அவன் மேடையின் பின்னால் நாடகங்களுக்கான ஒப்பனை அறை போன்ற நடிகர்கள் ஓய்வறையை உண்டாக்கி நடிகர்களுக்கு முகமூடிகளை உருவாக்கித் தானும் நடித்திருக்கிறான். அவனுக்கும் அசிலஸ்க்கும் இடையில் அனேக துன்பியல் நாடகாசிரியர்கள் தோன்றி இருக்கலாம், ஆனால் அவர்களில் ஒரு சிலர் பெயரளவில் மட்டுமே இன்னும் தெரிய வருகிறார்கள்.

பண்டை கிரேக்கமே துன்பியல் நாடகத்தைக் கண்டு பிடித்து, ஐரோப்பாவின் தலைசிறந்த ஐந்து துன்பியல் நாடகாசிரியர்களில் மூவரை உருவாக்கிக் கொடுத்துள்ளது. அசிலஸ், சோபக்ளெஸ் ,யூரிபீடஸ் என்ற மூவரும் சமகாலத்தவர் – ஒரு நூற்றி இருபது ஆண்டு வீச்சுடையவர்கள். மூன்று அத்தியாயங்களில் ரங்கண்ணா அவர்களுடைய நாடகங்களைப் பற்றி விவாதிக்கிறார். நாடகத்தின் பல பகுதிகள் அவரால் மொழி பெயர்க்கப்பட்டு அவரது வியாக்யானங்கள் விளக்கத் துணையாகச் சேர்க்கப்பட்டுள்ளது. அடுத்த இரண்டு அத்தியாயங்களும் ஹெலனிய மற்றும் ரோமேனிய காலங்களைப் பற்றியது. முதல் பகுதி செனேகாவுடன் முடிவடைகிறது.

இரண்டாவது பகுதி ரோமேனியர்களின் காலத்துக்குப்பின் துன்பியல் நாடகங்கள் வீழ்ச்சி உற்றதையும், மத்திய காலங்களில் நாடகத்தின் நிலை பற்றியும் பேசுகிறது. மதச் சார்பான வாழ்க்கைக் கண்ணோட்டம் எல்லாச் செயல்பாடுகளையும் பாதித்தது போல நாடகத்தையும் பாதித்தது. மர்ம நாடகங்கள்,

நல்லொழுக்க நாடகங்கள், அ[illegible]ன் இடை[illegible] க[illegible]ளின் கருணை பற்றி வலியுறுத்தும் இடைநிகழ்ச்சிகள், ஏசு[illegible] து[illegible]ங்களை ஏற்றுக் கொள்வதன் மூலம், தியாகத்தின் மூலம் உலகம் தார்மீக விடுதலையடையும் என்ற கூற்றுக்கள் போன்றவை நிறைந்திருந்தன. அவைகளின் கலைமதிப்போ மிகக் குறைவு. ஆனால் மறுமலர்ச்சிக் காலத்தின் ரொமேன்டிக் துன்பியல் நாடகங்களைப் பற்றி அறிந்து கொள்ள அவற்றைப்படிப்பது அவசியமாகிறது.

மூன்றாம் பகுதி மறுமலர்ச்சியின் இடையே தோன்றிய நாடகங்கள் பற்றிக் கூறுகிறது. ஸ்பெயின், இங்கிலாந்து இரண்டிலும் அந்தக் காலக் கட்டத்தில் துன்பியல் நாடகங்கள் செழித்து வளர்ந்தன. ஸ்பெயின் தேசத்தின் இரண்டு மிகச் சிறந்த நாடகாசிரியர்களான போப்டி வேகா, மற்றும் கால்டரோன் பற்றிய விவரங்கள் நிறையத் தரப்படுகின்றன. பிறகு ஷேக்ஸ்பியரின் முன்னோடிகள் பின் இயற்கையாகவே ஷேக்ஸ்பியர் பற்றிய நீண்ட விவாதங்கள் தொடர்கின்றது. அவரது வாழ்க்கை, துன்பியல் நாடகங்கள், அவரது துன்பியல் தரிசனம் மற்றும் நாடகத்தில் அவரது பங்களிப்பு ஆகியவை அதனுடைய தகுதிக்கேற்ப விவாதிக்கப்படுகிறது. இந்தப்பகுதி "பியமௌன்ட்" ப்ளச்சர் போன்ற ஷேக்ஸ்பியரின் சமாகலத்தவர்களைப் பற்றிப் பேசுவதுடன் முடிவடைகிறது.

நான்காம் பகுதி "நியோ கிளாசிக்ஸ்க்" காக அர்ப்பணம் செய்யப்படுகிறது. இந்தக் காலக்கட்டத்தில் மகத்தான சாதனைகள் பதினேழாம் நூற்றாண்டின் பிரான்ஸ் தேசத்துக்கே உரித்தாகிறது. கார்னைலி ("CORNEILLE") ரேசின் இவ்விரண்டும் இந்தக்காலத்தில் மிக மதிப்புடைய பெயர்கள். விதியை எதிர்த்த தீரமான போராட்டமும், விதியின் இருப்புக்கு நிஷ்காம்மிய சரணாகதியும், அந்த இரண்டு நாடகாசிரியர்களின் துன்பியல் கருத்துருவத்துக்கு அளித்த பங்காகும். மேடையேற்றத் தகுந்ததாய் இல்லாவிட்டாலும், துன்பியலின் சாரமே அதன் கருப்பொருளாய் இருப்பதால் விதிவிலக்காக மில்டனின் "சாம்சன் அகானிஸ்டிஸ்" விவாதிக்கப்படுகிறது. ட்ரைடன் மற்றும் அடிசன் இவர்களுடைய தீரமிக்க துன்பியல் நாடகங்கள் பின் அலசப்படுகின்றன. மறுபடியும் காட்சி பிரான்ஸூக்கே மாற்றப்படுகிறது.

இன்று ஏறக்குறைய மறக்கப்பட்டு விட்டாலும் கூட ரேசினுக்குப் பின் "வால்டயரே" பிரபல்யமான வெற்றிகர நாடகாசிரியராகத் திகழ்ந்த ஒரே ஒருவர். "தீர்மானத்தின் உருவமென்றும் உணர்ச்சிகளின் அவதாரமென்றும்" சொல்லப்பட்ட இத்தாலிய ஆல்பெரியின் துன்பியல் நாடகங்கள் விவாதிக்கப்படுகின்றன. விக்டர்ஹூகோவைப் பற்றிய சிறு குறிப்புடன் ரங்கண்ணா இதை முடிக்கிறார். ரொமேன்டிக் யுகத்தின் முன்னனி எழுத்தாளர்கள் கதே உட்பட நாடகக் கவிதைகள்தான் எழுதி உள்ளார்கள். அவற்றைப் படிக்கலாமே தவிர மேடைக்குத் தகுதி இல்லை என்ற கூற்றோடு தன் விவாதத்திலிருந்து ஒதுக்கிவிடுகிறார்.

ஐந்தாவது அங்கம், இப்சனால் முன்னடத்தப்பட்டு த்வனி நிர்ணயிக்கப்பட்டு, ஸ்ரேன்பெர்க், டால்ஸ்டாய், செகோவ், உறப்ட்மேன், மற்றும் ஷா, இலியட் ஆகியவர்களால் பின்பற்றப்பட்ட யதார்த்த நாடகம் பற்றிப் பேசுகிறது. இந்த விவாதம் ஐரிஷ் நாடக ஆசிரியர்கள் ஈட்ஸ், சிங்கே, ஓ கேஸீ முதலியவர்களுடன் முடிவடைகிறது.

ஆறாவது பகுதியாகிய கடைசிப்பகுதி நவீன நாடகத்துக்கு ஒதுக்கப்பட்டுள்ளது. பிரான்டெல்லோவுக்கு ஒரு அத்தியாயத்தை எழுதிய பின் ரங்கண்ணா பிரெஞ்ச் நாடக ஆசிரியர்களான க்ளாடெல், கிரேடெக்ஸ், சாத்ரே, அனெயுல்க், மற்றும் பக்கெட், ஓ நைல், வில்லியம்ஸ், மில்லர், முதலியவர்களைப் பற்றி விவாதிக்கிறார். பின் அவர் ப்ரேன்க் வெடிகைன்ட்(Frank Wede Kind) போன்றவர்களின் எஸ்பிரசனிஸ்டு நாடகங்கள் பற்றிப் பேசுகிறார். பிரக்ட்டைப் பற்றியும் அவருடைய நாடகம் (Epic Theatre) எபிக் பற்றியுமான ஒரு அத்தியாயத்துக்குப் பின் ரங்கண்ணா, எவ்ரிமோவ் உருவாக்கிய "தன் நாடகம்" அல்லது "என்னைப்பற்றிய நாடகம்" பற்றிய விவாதத்தோடு முடிக்கிறார்.

இதைப் படித்து முடித்ததும் ரங்கண்ணாவின் கல்வி அறிவைப் பற்றிய வியப்பும், அவரது ஆழ்ந்த சிந்தனையோடு திட்டமிட்டு, முறையோடு இந்த நூலை உருவாக்கிய திறமையைப் பற்றிய பாராட்டும் நமது நெஞ்சில் நிறைந்திருக்கிறது. இருபத்து ஐந்து நூற்றாண்டுகளின் சரித்திரப்பூர்வ அளவிடல்கள் ஆறு அர்த்தமுள்ள பகுதிகளாக பிரிக்கப்பட்டுள்ளன. ஒவ்வொரு நாடக வடிவத்தின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும் மிகத் தெளிவாக விவரிக்கப்பட்டுள்ளது; சரித்திரப் பின்னனி, நாடகத்தின் அன்றைய நிலை, மற்றும் நாடக மேடை அமைப்பு ஆகியவை சரியாக விளக்கப்பட்டுள்ளன. நாடகாசிரியர்களின் வாழ்க்கை வரலாறு தரப்பட்டுள்ளது, அவர்களது படைப்புகள் அலசப்பட்டுள்ளது, கதையின் சுருக்கம் தரப்பட்டுள்ளது, முக்கியப் பகுதிகளின் மொழி பெயர்ப்பு கன்னடத்தில் அளிக்கப்பட்டுள்ளது. அதைப்பற்றிய விவரணையும் விமர்சனமும் வைக்கப்பட்டுள்ளது. அதைப் பற்றிய விமர்சகர்களின் அபிப்ராயங்கள் தரப்பட்டுள்ளன, ஒவ்வொரு நாடகாசிரியனின் தனித் தன்மையும் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது, அவர்களது பங்களிப்பு தெளிவுபடுத்தப்பட்டு, அவர்களது சாதனைகள் சரியானபடி மதிப்பிடப்பட்டுள்ளது. கடைசியாக அவர்களுக்கு ஒதுக்கப்பட்டுள்ள இட அளவு அந்த நாடகாசிரியனின் முக்கியத்வத்தை காட்டுவதாய் உள்ளது. இவை அனைத்தும் விரிந்த படிப்பை மட்டுமல்லாது, கிடைத்த தகவல்களைக் கவனமாக அமைத்ததையும் காட்டுகிறது. ஒவ்வொரு பகுதியும் தனித்த புத்தகமாகப் போடுமளவுக்கு தன்னளவில் முழுமை பெற்றுள்ளது. இதன் உபயோக முக்கியத்வம் முதல் பதிப்பு வெளியிடப்பட்டு பதினைந்து ஆண்டுக்குள் விற்றுப் போனது என்பதிலிருந்து புரியவரும்.

ஷைலி (நடை—பாணி)

ரங்கண்ணாவின் நண்பர் ஒருவர் எஸ்.வி. என்ற பெயரின் முதல் எழுத்துக்களை "Scholar Verily" என்று விரித்தார். ஆனால் ரங்கண்ணாவின் ஆசிரியரான பேராசிரியர் ஏ. ஆர். கிருஷ்ண் சாஸ்திரி அவை "ஷைலி வசனா" என்பதாகச் சொன்னார். முதல் விரித்தல் அவரது மரியாதைக்கு காரணமான அவரது ஞான விஸ்தாரத்தைக் குறிக்குமெனில், இரண்டாவது விரித்தல் அவருக்கு கன்னட எழுத்தாளர்கள் மத்தியில் நிரந்தரமான இடம் பெற்றுத் தந்த படைப்புகளைக் குறிக்கும். ரங்கண்ணா இளம் வயது முதலே இலக்கிய நடை – பாணி பற்றிய

அக்கரையுடையவராக இருந்திருக்க வேண்டும். அவரது ஆசிரியரான பி.எம். ஸ்ரீகண்டையவே நடையில் பெரிய விற்பன்னர்; ஆங்கில அணி இலக்கணம் பற்றிய கையேடு ஒன்றினை எழுதியுள்ளார்.

ரங்கண்ணா கன்னடக் கவிஞர்களின் நடை—பாணி, பற்றிய ஆய்வை, ரன்னாவைப் பற்றிய நூலை, இவர் 1928—ல் தொகுத்தபோது, அப்பொருள் பற்றிய தனது கட்டுரைக்காத் துவக்கினார். இது பரவலான ஆர்வத்தைத் தூண்டியதால் பம்பாவை பற்றியும் குமார வியாசவைப்பற்றியும் அதே போன்ற கட்டுரைகளைத் தொடர்ந்து எழுதினார். ஷைலி பற்றிய முதல் புத்தகம் 1944—ல் வெளியிடப்பட்டது, அதைத் தொடர்ந்து 1958லும் 1971 —ல் மற்ற இரண்டு தொகுதிகளும் வெளியிடப்பட்டன. முதல் இரண்டும் சில மாற்றங்களோடு இரண்டாம் முறை பதிப்பிடப்பட்டது. மேலும் மூன்றாவதுடன் சேர்ந்து 1971—ல் ஒரே நூலாக வெளிவந்தது. முதல் பகுதி நடை பற்றிய பொதுவான மூன்று கட்டுரைகளும், கன்னடத்தின் தலைசிறந்த மூன்று கவிஞர்களாகிய பம்பா, ரன்னா, குமாரவியாசா பற்றிய மூன்று கட்டுரைகளும் அடங்கியது. இரண்டாம் தொகுதி ஏழு கவிஞர்கள் பற்றியும், மூன்றாம் தொகுதி இன்னும் எட்டுக் கவிஞர்களுடன் கிராமியப் பாடல்கள் பற்றிய ஒரு கட்டுரையும் அடக்கியது. இந்தத் தொகுதிகள் காலமுறைப்படியானது அல்ல. ஆனால் தகுதி அடிப்படையில் வரிசைப்படுத்தப்பட்டது. அவை மூன்று வகையான கவிஞர்களின் மூன்று வகையான நடைபாணியின் அடையாளமாக நிற்கிறது. அவையாவன சிறந்த, இடைநிலை மற்றும் சாதாரணக் கவிஞர்கள்.

இதைப் படிக்கும்போது ரங்கண்ணா நடை என்ற சொல்லை எந்த அர்த்தத்தில் பயன்படுத்துகிறார் என்பதை மனதில் கொள்ளவேண்டும். இலக்கியப் படைப்பின் ஒலிவடிவ அமைப்பியல் அடிப்படையில் தற்கால நவீன விஞ்ஞானப் போக்கில் ஆய்வது போன்ற அர்த்தத்தில் அது பயன்படுத்தப்படவில்லை; அது அழகியல் ரசனை அடிப்படையிலும் இல்லை. ரங்கண்ணா இதைப்பழைய அணி இலக்கணப் பொருளில், சொல்லின் தேர்வு அணிகள் பயன்படுத்தப்பட்ட விதம், விஷயத் தேவைக்கேற்ப வாக்கியங்கள் கட்டப்படுவதின் நேர்த்தி படைப்பின் குறிக்கோள், படைப்பாளியின் ஆளுமை என்ற அர்த்தத்திலேயே பயன்படுத்துகிறார். பண்டைய இந்திய "ரீதி" நடை என்ற கோட்பாடு எழுத்தின் புற குணாம்சங்களைப் பற்றியதே அல்லாமல் அது சுயத்தின் கூறுகள் கொண்டிருப்பது பற்றிய விழிப்புணர்வு இல்லாமல் இருந்தது. இப்படியாக ரங்கண்ணாவின் துணிபு விமர்சனத்தில் புதிய பாதையை ஒளியிட்டுக் காட்டியது. பழைய கவிஞர்களின் பாட்டில் புதிய அழகைத் தேடிக் கண்டமைக்காக அது வரவேற்கப்பட்டது.

முதல் தொகுதி ஏழு கட்டுரைகள் கொண்டது. அதில் நான்கு இலக்கிய நடை பற்றிய கோட்பாடு, அதன் இயற்கை, மற்றும் அதன் வகைகள் பற்றியது. முதன் முதலாக, கன்னட உலகிற்கு மேற்கத்திய நடை பற்றிய கருத்துக்களை அதிகாரபூர்வமாக அளிப்பதால் அது கன்னட மொழிக்கு மதிப்பு மிக்க கொடையாக ஆகிறது. பிரச்சனையைத் தவறாகப் பிரதிநிதிப்படுத்தி அதற்கு மிகுந்த கேடு விளைவிக்கும் நான்கு வகையான விமர்சனக் குழுக்கள் பற்றி ரங்கண்ணா

குறிப்பிடுகிறார். முதல் வகை நடையென்பது அப்பட்டமான எளிதில் கற்பிக்கக்கூடிய ஒன்று என்று கருதும் வரண்ட அணி இலக்கணவாதிகள். அவர்கள் நடையை யந்திர விதி மற்றும் அதைக் கற்பித்தலுமான தரத்திற்குத் தாழ்த்திவிடுகின்றனர். இரண்டாமவர் நடையே எழுத்தின் ஆன்மா என்ற கருத்துடைய ஆடம்பரவாதிகள், அவர்களுக்கு உள்ளடக்கம் பற்றிய அக்கரை இல்லை, என்ன சொல்லப்பட்டிருக்கிறது என்பதல்ல, எப்படிச் சொல்லப்பட்டுள்ளது என்பதுதான் முக்கியம் என்ற நோக்குடையவர்கள். மூன்றாம் குழுவோ நடை ஒன்று இருப்பதையே மறுப்பவர்கள், எந்தத் தகுதியுடைய எழுத்தாளனும் அதைப் பற்றிக் கவலைப்படமாட்டான் என்பவர்கள். ரங்கண்ணா டி.எச். லாரன்ஸை மேற்கோள் காட்டுகிறார். "நடை பற்றியும் வடிவம் பற்றியுமான எல்லா விமர்சன தகிடுதத்தங்களும், பொய்யான விஞ்ஞான வகைப்படுத்தல்களும், தாவரயியலின் நகல் போல புத்தகங்களை அலசுவது எல்லாம், சம்பந்தம் இல்லாத அதிகப் பிரசங்கித்தனம், பெரும்பான்மையாக அவை வெட்டி கோஷங்கள்" கடைசிக்குழு உருவம் உள்ளடக்கம் இரண்டின் முக்கியத்துவத்தை திறந்த மனத்தோடு ஏற்றுக் கொள்கிறது, ஆனால் நடையை கடை நிலை ஊழியனின் நிலைக்குத் தள்ளி விடுகிறது. ரங்கண்ணா இவை அனைத்தும் தவறு என்று காட்டி பின் நடை பற்றிய விவாதத்துள் நுழைகிறார்.

ரங்கண்ணா ஆங்கில "STYLE" என்ற வார்த்தையின் தோற்றம் அதன் பொருள் ரீதியான வரலாறு இவற்றோடு துவங்குகிறார். அது லாத்தீனிய "STILUS" என்ற வார்த்தையிலிருந்து தோற்றம் கொண்டது, அது மெழுகு தடவிய பலகையின் எழுதப் பயன்படுத்தப்பட்ட உலோகத்தாலான எழுதுகோல், ஒரு புறம் கூர்மையாகவும், மறுபுறம் தட்டையாகவும் இருக்கும். கூர்மையான பகுதி எழுதவும் தட்டையான பகுதி அழிக்கவும் பயன்படுத்தப்பட்டது. பின் அது எழுத்து என்ற பொருள் மாற்றம் பெற்று, பின் அது எழுத்து நடை பற்றிதாக மாறி மேலும் இருத்தல் செய்தல் முறையைக் குறிப்பதாக விரிந்து முடிவில் உடை அரசியல் செயல்பாடு இவைகளின் பாணியையும் உணர்த்துவதாக மாறியது. இப்போது எழுத்தைப் பொறுத்தவரை அது நாலுவிதமான அர்த்தத்தில் பயன்படுத்தப்படுகிறது. தனித்தன்மை, உணர்த்தும் ஆற்றல், உயர்தரமான எழுத்து, கவிஞன் எண்ணத்தை இதயத்தை ஆளுமையை வெளிப்படுத்தும் எழுத்து. ரங்கண்ணா கடைசிப் பொருளிலேயே அக்கரை கொள்கிறார். எழுத்தாளர்கள், விமர்சகர்கள், வாசகர்கள் அனைவரும் நடைமீது காட்டும் தீவிர அக்கரை வியக்க வேண் டிய ஒன்று அல்ல. ரங்கண்ணா அதை ஆறு வகையாகப் பிரிக்கிறார். முதல் வகையாக ஸ்டென்டால், ஓரளவுக்கு மேத்யூ அர்னால்டை, கூறலாம். அவர்கள் கோணத்தில் நடையென்பது ஒரு கருத்துருவத்தை ஒரு எண்ணத்தை முழு அளவு எதிர் பார்த்த தாக்கத்தை ஏற்படுத்தும் படி சொல்ல என்னென்ன வெளிப்பாட்டுக் கூறுகள் தேவையோ அவை அணைத்தையும் கொடுப்பது. நடை, நடையை எண்ணத்தின் உடையென அலெக்சாண்டர் போப் கருதினார். கார்லைல் அதைத் தோல் என்ற அளவுக்கு மேன்மைபடுத்தினார். ஒரு சட்டையை வேண்டும்போது மாட்டிக் கொண்டு கழற்றி வைக்கலாம், ஆனால் தோல் மனிதனின் உயிர்ப்புடைய ஒரு பகுதி. ஹோரய்ஸ்

அதை எண்ணத்தின் வண்ணம் அல்லது நிறம் என விளக்குகிறார். டிக்யூன்சி, வேர்ட்ஸ் வொர்த்தின் நடை "எண்ணத்தின் அவதாரம்" எனச் சொன்னதை நினைவுகூர்ந்து வேறெந்த ஒரு வார்த்தையும் இப்படிப்பட்ட நிறைவான உண்மையைக் கூறியதில்லை என்கிறார். "நடையென்பது மனிதனேயாவான்" என்ற பயூனின் பார்வையே இன்று, பரவலாக ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்ட பார்வை. பயூனின் விளக்கத்தில் உள்ள "I HOMME'' என்ற வார்த்தையைச் சிலேடைப்படுத்தி அதை ''I AME" என்று எடுத்துக் கொண்டு ரோமன் ரோலண்டு நடையென்பது எழுத்தின் ஆன்மா எனக் கூறுகிறார். இந்தப் பார்வை நடையை புறத்துணை என்பதிலிருந்து அதுவே எழுத்தின் சாரமும் ஆத்மாவும் ஆகும் என்பது வரையிலான விரிந்த பரப்புடையது. இவை எல்லாவற்றின் குணத்தையும் எல்லையையும் விவாதித்தபின் ரங்கண்ணா நியூமேனின் நடை எழுத்தாளனின் நிழல் என்ற அபிப்ராயத்தோடு ஒத்துப்போவதைத் தேர்ந்தெடுத்தார். அது அவனுக்கு நெருங்கியதும் அவனுடையதே ஆனதும் ஆன ஒன்று. அவனது எண்ணங்களை உணர்வுகளைப் போல.

நடையின் பிரச்சனை இன்னும் ஆழமான கேள்விகளை உள்ளடக்கியது, — உள்ளடக்கத்துக்கும் உருவத்துக்கும் உள்ள உறவு, பொருளுக்கும் விதத்துக்கும் ஒரு கலைப்படைப்பில் உள்ள உறவு. நடை பற்றிய கோட்பாடுகளில் காணப்படும் வித்யாசங்கள் இந்த உறவு பற்றிய பார்வை வித்யாசத்தால் உண்டாவது. முதலாவதாக கவனிக்கப்பட வேண்டிய விஷயம் கலையின் கருப்பொருள், அல்லது உள்ளடக்கம் அதன் மூலத்திலிருந்து மாறுபட்டிருப்பது. மானுட வாழ்க்கை, இயற்கை, மற்றும் புத்தகங்கள் ஒரு கவிஞனுக்குப் பலவிதமான மூலப் பொருள்களைத் தருகிறது. கவிஞன் இவற்றில் தனக்கு வேண்டியதை ஏற்றுக் கொண்டு, வேண்டாததைத் தள்ளிவிட்டு, புதிய கூறுகளைக் கூட்டி, தனது குறிக்கோளுக்கு ஏற்ப அதைத் திருத்தி அமைத்து, கவிதையைப் படைக்கிறான். எனவே கவிதையின் உள்ளடக்கத்துக்கும் மூல ஊற்றுக்கும் பெரிய வித்தியாசம் இருக்கிறது. முக்கிய சம்பங்கள், பாத்திரங்களின் அடிப்படை குணாம்சங்கள் மாற்றம் கொள்ளாமல் இருக்கலாம், ஆனால் அழுத்தமும் முடிவின் விளைவும் மாறுபடலாம். பாஸா, பம்பா, ரன்னா, குமாரவியாசா முதலியவர்கள் வியாசனின் மகாபாரதக் கதையை கையாண்ட வேற்றுமைகளை ரங்கண்ணா குறிப்பிடுகின்றார். பொதுவான மூலத்திலிருந்து ஒவ்வொருவரின் கவிதையும் சுயமான தேர்வைத் தங்களது காவியத்தின் உள்ளடக்கமாகக் கொண்டிருக்கிறது.

உள்ளடக்கம் இலக்கியத்தில் வார்த்தைகள் மூலம் வெளிப்பாட்டை அடைகிறது. உள்ளடக்கமா அதன் வெளிப்பாடா எது முக்கியமுடையது என்ற கேள்விக்கு ரங்கண்ணா, மொழியில்லாமல் எண்ணத்துக்கு வாழ்வு கிடையாது என்ற க்ரோஸின் (CROCE) கோட்பாட்டை நம்புவதால், இரண்டும் ஒன்றை அடுத்து ஒன்றல்ல, ஒரே கணத்தில் நிகழ்கின்றன எனத் தீர்மானமாகக் கூறுகிறார். கவிஞர்கள் தங்கள் படைப்பை அழித்து மீண்டும் எழுதும் சாதாரணமாக நடைபெறும் பழக்கம் எழுதி முடித்த ஒன்றை அலங்காரப்படுத்த அல்ல. மாறாகத் தெளிவற்று இருக்கும் படைப்பை தங்கள் மனப்படிமத்துக்குக் கூடியமட்டும் நெருக்கமான ஒன்றாக

உருவாக்கும் முயற்சியே. இதுதான் எந்தக் கவிதையும் முழுமையாக மொழிபெயர்க்க இயலாது போவதன் காரணம். உருவமும் உள்ளடக்கமும் பிரிக்கமுடியாதபடிக்கு ஒருங்கிணைந்து கிடக்கின்றன என்ற கோட்பாடு, நடையைத் தனியாக ஆய்வதை மேலோட்ட மானதாக மட்டும் இல்லை, சாத்தியமே இல்லாதபடிக்கும் செய்துவிடுகிறது. முடிவான ஒரு அலசலுக்கு இது உண்மைதான் என்று ஏற்றுக் கொள்ளும் ரங்கண்ணா ஆனால் உண்மையான நடைமுறையில் அது அப்படி இல்லை எனக் கூறுகிறார். அதை சொன்னபடிக்கே நம்புவதானது ஒருவனை அழகிய எண்ணங்கள் அழகான வார்த்தைகளால் அசிங்கமான எண்ணங்கள் அசிங்கமான வார்த்தைகளால் தொடரப்படுகின்றன எனக் கருத்துக் கொள்ள வைக்கும், ஆனால் கவித்வ நடைமுறை முரண்பட்டே இருக்கிறது. ரங்கண்ணா, ருத்ரபட்டாவும், ஷடாக்ஷாரியும் மிகச் சாதாரண விஷயத்தைச் சொல் அலங்காரம் மிக்க பண்டித பாஷையைப் பயன்படுத்தியதையும், லக்ஷ்மீசா முக்கியமில்லாத சம்பவத்தைத் தேன் குழைந்த தீமொழியால் அலங்கரித்ததையும், குறிப்பிடுகிறார். ஒருங்கிணைவு என்பது ஒன்றே எனப் பொருள்படாது என்ற உண்மையை நினைவில் வைத்துக் கொள்ள வேண்டும். உள்ளடக்கமும் நடையும்.,நாணயத்தின் இரண்டு பக்கங்கள் போல, பிரிக்க முடியாதபடிக்கு இணைந்திருப்பன ஆனால் ஆய்வுக்காகப் பிரித்துப் பார்க்கக்கூடியது.

நிலைமையை தெளிவுப்படுத்திப் பேசும் ஜான் டேவேயின் கீழ்க்கண்ட வாசகங்களை ரங்கண்ணா மேற்கோள் காட்டுகிறார். "உள்ளடக்கமும் உருவமும் ஒரு கலைப்படைப்பில் இணைந்து இருப்பதால் அவை ஒன்றே என்று அர்த்தமில்லை அல்லது ஒரு கலைப்படைப்பில் அவை இரண்டாகத் தோற்றம் கொள்வதில்லை என்றும் தெளிவுபடுத்தவும் இல்லை. ஒரு படைப்பு என்பது உருவமும் உள்ளடக்கமும் கொண்டது. ஆனால் சிந்தனை தோன்றும்போது அவை நியாயமாகவே வேறுபட்டு நிற்கிறது, விமர்சனத்தில், கோட்பாட்டில் போல (கலை ஒரு அனுபவம்)"

நடையின் தனித்த குணாம்சத்தின் மூலத்தில் மூன்று முக்கிய சக்திகள் உறங்கிக் கிடக்கின்றன. அவையாவன – இனம் – காலம் தனி நபரின் ஆற்றல். கவிஞன் ஒரு தேசத்தின் மற்றும் இனத்தின் பிரதிநிதி, பேச்சாளன், என்பதால் தனது மக்களின், அவர்களின் கலாச்சாரம் பண்பாடு முதலியவற்றின் அடிப்படைத் தன்மைகளை பிரதிபலிப்பவனாக உள்ளான். எனவேதான் கிரேக்க,ரொமானிய, ஆங்கில, இந்திய எழுத்தாளர்கள் இயற்கையிலேயே ஒருவரிலிருந்து மற்றவர் வேறுபட்டு உள்ளனர். அவ்வாறே ஒவ்வொரு காலமும் சகாப்தமும் நடை, உடை., இலக்கிய மரபில் வெவ்வேறாக உள்ளது. டாண்டே பதினாறாம் நூற்றாண்டில் தோன்றி இருந்தால் அவரது படைப்புகள் வேறாக இருந்திருக்கும். ஷேக்ஸ்பியர் 19–ம் நூற்றாண்டில் பிறந்திருந்தால் நாடகத்துப் பதில் நாவல்கள் எழுதி இருப்பார். காலம் கவிஞனின் படைப்பாற்றலுக்குப் பின்னனி இசைபோல இருக்கிறது. கடைசியாக, கவிஞனின் ஆளுமைக்கேற்பவும் நடை மாறுபடுகிறது. எத்தனை கவிஞர்கள் உள்ளார்களோ அத்தனைவிதமான நடையும் உள்ளது. கவிஞனே தனது நடையைப் படைப்பவன். கவிஞனின் ஆளுமையே நடையின் அடித்தளத்தை அமைக்கிறது; அதன் மேல்–கட்டுமானத்தை நிர்ணயிக்கிறது. எனவே கவிதையின் நடை பற்றிய ரகசியம் கவிஞனே.

நடை – இடம், காலம், ஆளுமை, இவற்றுடன் சம்பந்தப்படுத்தப்படாமல் புறவயமாக ஆராயப்பட்டு சில வகைகளாகப் பிரித்தளிக்கப்பட்டுள்ளது. எத்தனை கவிஞர்கள் உண்டோ அத்தனை நடை உண்டு எனக் கூறப்படலாம். அது தர்க்க ரீதியாக சரியாகவும் தோன்றலாம். ஆனால் அது உண்மையில் சில விஸ்தாரமான குழுக்களாகப் பிரிக்கப்பட முடியும். ஆனால் ஒரு குழுவினைச் சார்ந்த நபர்கள் ஒருவரை ஒருவர் பார்த்து காப்பி அடிக்கிறார்கள் என்றோ, அல்லது ஒரு குழு மற்றதைவிட இயல்பாகவே உயர்ந்தது என்றோ அர்த்தம் இல்லை. ஒன்றை என்றும் மறந்துவிடக்கூடாது. அதாவது இந்த வகைப்படுத்தலெல்லாம் வாசகர்களுக்கு உதவவே அன்றி எழுத்தாளர்களைப் புறாக்கூண்டுக்குள் அடைக்க இல்லை.

இப்படி வகைப்படுத்தல் நீண்ட காலத்துக்கு முன்பே மேற்கில் தோன்றிவிட்டது. கிரேக்க அணி இலக்கண வாதிகள் உப்பரிகை நடை, ஆசிய நடை எனப் பிரித்துப் பார்த்துள்ளார்கள். முந்தையது எளிமையானது, வலிமை மிக்கது, பிந்தையது பொருள் குறைந்த வார்த்தைக் குவியலாக இருக்கும். பின்னால் வந்த அணி இலக்கணவாதிகள் நடுவில் ஒரு நடைவகையை ரோடியன் என்ற பெயரில் சேர்த்தார்கள் என்று குயின்டாலியன் குறிப்பிடுகிறார். டெமெட்ரஸ் நாலு வகை, பேதமுறும் நடையென – எளிய, உயர்ந்த, கம்பீரமான, சக்தியுடைய – எனக் கூறுகிறார், 18ம் நூற்றாண்டு முதல் கிளாசிகல், ரொமேன்டிக் என்ற வகைப்பிரிவு உபயோகத்தில் வந்துவிட்டது. வால்டர்ப்கேஹாட்– தூய, அணிபூண்ட, விகாரமான, என்று மூன்றைக் கூறுகிறார். மனித இனம் எளிய சிக்கல் நிறைந்த என்று இரண்டாகப் பிரிக்கப்பட முடியுமென்பதால் நடையையும் எளிய, அணிபூண்ட என்ற இரண்டாகப் பிரிக்கலாம். ஆனால் இரண்டிலும் உள்வேற்றுமையுடைய பல அங்கங்கள் உள்ளன. வெர்ட்ஸ்வொர்த்தின் எளிமை அடிசனின் எளிமையிலிருந்து மாறுபட்டது. குமாரவியாசனின் எளிமை ராகவாங்காவின் எளிமையிலிருந்து வேறுபட்டது. அணிபூண்ட நடையினருக்கும் இது பொருந்தும்.

சொற்சிக்கனமும் இனிமையும் எளிய நடையின் குணங்கள். இது தேவையற்ற விவரணைகளைத் தவிர்த்துவிடுகிறது. தனது குறிக்கோளைச் சில வலுவான வரைதல்கள் மூலம் அடைந்து விடுகிறது. பொருள் பொதிந்த குறிப்புகளைக் கொடுத்து மற்றவற்றை வாசகர்களின் கற்பனைக்கு விடுவதில் திருப்தி கொள்கிறது. ரங்கண்ணா ஒரு சமத்காரனின் வார்த்தைகளைத் திருப்பிக் கூறுகிறார். "ஒரு கவர்ச்சியான பெண்ணிடம் ஒரு அழகிய பெண்ணைவிட நிறைய வளைவுகள் உண்டு." ஆனால் எளிமை என்பது அதன் தோற்றத்தைப் போல அத்தனை எளியது அல்ல. மேலும் நிறைய எழுத்தாளர்கள் அதைப்பின்பற்றுவதைக் காணவும் முடியாது. கத்திமுனையில் நடப்பது போல அத்தனை ஆபத்தானதும் அபாயகரமானதும் ஆனது அதை பயன்படுத்துவது. ஏனெனில் இது உன்னதமான உணர்வுகளை வெளிப்படுத்த அடிக்கடி கருவியானது போல அத்தனை தடவைகள் பலவீனமான உணர்ச்சிகளைத் தூண்டவும் கருவியாக இருந்திருக்கிறது. எளிமையாகவும் நேரிடையாகவும் இருப்பது இதன் நல்ல குணம், ஆனால் கணபரிமாணமற்ற தட்டையான சுவையற்றதாக மாறும் அபாயமும் அதில் உண்டு.

சில கவிஞர்களின் இயல்பே நிறையவும் ஆடம்பரமாகவும் இருப்பது. தாங்கள் சொல்ல வந்ததை விஸ்தாரமான வர்ணனைகளுடனும் கம்பீரமான

அலங்காரங்களுடனும் கூறுவதில் விருப்பமிக்கவர்கள். அவர்கள் நடையே அணிபூண்டதுதான். தேவையானதையும், அவசிய மானதையும் மட்டும் சொல்வது அவர்கள் அபிப்பிராயத்தில் சொல் சிக்கனம் அல்ல, சொல் கருமித்தனம். குவிந்திருக்கும் விவரங்களில் இருந்து தேர்ந்தெடுப்பதற்குப் பதில், விரிந்த பரப்புக்களை சிறிய குறிப்பால் உணர்த்துவதைவிட அணிபூண்ட நடையினர், நிறைய விவரனைகளைச் சேகரித்து அதைக் குன்றின்மேல் குன்றாகக் குவிக்கின்றனர்.

மாக்ஸ் நார்டுவின் வார்த்தைகளில் "தேவைகளுடனும் அவசியங்களுடனும் அதிகமானதைச் சேர்ப்பதானது வளத்தின் கருத்தைக்குறிப்பில் உணர்த்தும்". இந்த அபரிமிதம் என்பது குறை அல்ல, ஏனெனில் நடையென்பது இந்த எழுத்தாளர்களுக்கு ஒரு முக்கியமான அங்கம். இவர்கள் விஷயத்துக்குச் செலுத்தும் அதே கவனத்தை நடைக்கும் செலுத்துகின்றனர். அவர்கள் தங்கள் *கருப்பொருளுக்குப் பளபளப்பான ஆடை அணிவிக்கின்றனர். காரணம்* அவர்களுடைய பொருள்கள் இப்படிப்பட்ட ஆடம்பரமான வெளிப்பாட்டைக் கோருகின்றன, மேலும் அவர்களால் தங்களது கற்பனைப் பெருக்கைக் கட்டுப்படுத்த முடியாது. இந்த நடையும் ஆபத்துடையது. அதன் வளமான தன்மை திகட்டிப்போகலாம். அது உறைந்த உபயோகமற்ற ஆடம்பரத்துக்கு இட்டுச் செல்லலாம்.

இந்த இரண்டையும் தவிர உயர்ந்த நடை என்று ஒன்று உண்டு. பொருத்தமான அழகான வார்த்தைப் பிரயோகம், பொருளின் வளமை, உணர்வுகளின் பிரவாகம், மயக்கும் நாதம், தீவிரமான கனமான மனப்பாங்கு, முற்றிலும் சுயமானதாயிருத்தல், கவிஞனின் மின்னும் தன்னம்பிக்கை, இவைகளே உயர்ந்த நடையின் அடையாளங்கள்.

கடைசியாக கம்பீர நடை எல்லையற்ற உணர்வும், கரைபுரளும் உன்னத அனுபவமும் நம்மை தெய்வீகமான நெருக்கத்துக்கு இட்டுச் செல்லும். இதுவே கம்பீர நடையின் ஜாடைகள். இதை மிக உன்னதமாக கவிஞர்களிடம் நாம் அடிக்கடி காணமுடியும். அவர்களிடம் கூட இது தொடர்ந்து காணப்படுவதில்லை, ஆனால் *சில சமயங்களில்* அவர்களது நடை உயர்ந்ததாய் இருப்பதிலிருந்து உன்னதமானதாக உயர்கிறது. இதுவே கவிதை நடையின் முடிவான உயரம், முழுமையான வடிவம் மற்றும், இறுதியான நிறைவு, ஹோமர், டான்டே மற்றும் மில்டனின் படைப்புகளில் பெரும்பகுதி இப்படி இருக்கிறது. ஷேக்ஸ்பியர் தீர்மானமான முயற்சியால் இந்த அளவு உயர்கிறார். வியாசர், வால்மீகி, பம்பா மற்றும் குமாரவியாசா இதை வெளிப்படுத்துகிறார்கள். விவரங்கள் மூலமோ விமர்சனத்தின் மூலமோ இதை வர்ணிப்பது சாத்தியமில்லை. இந்த மாயத்தை அனுபவித்தல் மூலமே உணர்ந்து காண இயலும்.

இவை ஒன்றிலிருந்து ஒன்று முழுக்கத் தனித்திருப்பதில்லை. ஒரே கவிஞன் இவை நான்கையும் பயன்படுத்தலாம், சில சமயங்களில் ஒரே கவிதையில் கூட, பல கவிஞர்கள் இப்படிச் செய்தும் உள்ளனர். இவை அனைத்தும் கவிஞனின் குணத்தையும் கவிதையின் தேவையும் பொறுத்தது.

"உயர்ந்த நடை" என்ற ஒன்றை நடை வகையில் புதிதாகச் சேர்த்ததைத் தவிர நடையின் அடிப்படையில் கவிஞர்களைத் தரப்படிக்கு வரிசை அமைத்தது விமர்சனத்துக்கு புதிய பகுதியை அறிமுகப்படுத்துவதாய் உள்ளது. ரங்கண்ணா இரண்டாம் தொகுதியின் முன்னுரையில் கூறியுள்ளது போல் கவிஞனின் நடை அவனது ஆளுமையைப் பிரதிபலிக்கிறது. எனவே மூன்றுவகையான நடை மூவகையான கவிஞர்களைக் குறிக்கிறது. பழைய எளிய அணிபூண்ட என்ற வகைப்படுத்தல் விவரிப்பதாக மட்டும் உள்ளது. ஆனால் உயர்ந்த நடை என்பது வகைப்படுத்தலோடு தரம்பிரித்தல், மதிப்பிடல், தீர்ப்பளித்தல் என்பதையும் கொண்டிருக்கிறது. எளிய நடை, அணிபூண்ட நடை இவற்றைப் பயில்பவர்கள் அதைக் கையாளுவதன் மூலம் நல்ல அல்லது மட்டமான என்ற தரத்தை அடைந்து விடுவதில்லை. ஆனால் உயர்ந்த நடை எழுத்தாளர்கள் உயர்வாக இருந்தாக வேண்டும். ஏனென்றால் உயர்ந்த நடை பொருளின் உயர்வையும் ஆளுமையின் உயர்வையும் நிர்ப்பந்திக்கிறது. ரங்கண்ணா கவிஞர்களை உயர்ந்த, நல்ல, சாதாரண என்று தரம் பிரிப்பதால் அவர் மற்ற இரண்டு நடை வகை பற்றியும் விவரிக்கிறார். பாராட்டத் தகுந்த அளவு கற்பனை வளமும், கல்வியும், உலக நடப்பு பற்றிய மனிதர்கள் பற்றிய ஞானமும் போதிய அணிகளும், சொல் வளமும், மொழியின்மீது நல்ல ஆளுமையும் கொண்ட சில கவிஞர்களின் படைப்பில் அவர்களது தனி முத்திரை பதிக்கப்பட்டுள்ளது. ஆனால் இவைகள் அவர்கள் விதிவிலக்காக மிக அதிகமாகக் கொள்ளாததால் இவர்களை நல்ல அல்லது மத்திய தரக் கவிஞர்கள் என வகைப்படுத்தப்படுகிறார்கள். அவர்கள் நடையும் மத்திய நடை ரத்னாகரா இந்த நடையின் சரியான உதாரணம். பம்பாவும் நாராணப்பாவும் உயர்ந்த வாதத் திறமையைக் காட்டுகிறார்கள், ஆனால் ராகவாங்காவின் தர்க்க லாகவம் அவருடைய சுயமானது. வார்த்தைகளின் ஆடம்பரமான செழிப்பு ரன்னாவின், நாராணப்பாவின் அடையாளம், ஆனால் ரத்னாகராவின் எளிமை அவரது தனிப்பெரும் சொத்து, இருந்தாலும் லக்ஷ்மீசவின் கவிதையில் உள்ள நாதலாவண்யம் அவருக்கு ஆண்டவன் தந்த கொடை.

இப்படிப்பட்ட தனித்தன்மைகளே நல்ல கவிஞர்களை சாதாரணக் கவிஞர்களிடமிருந்து பிரித்துக் காட்டுகிறது.

சாதாரண அல்லது சராசரிக் கவிஞர்களிடம் தனித்தன்மையோ கற்பனையோ கிடையாது. அவன் பழக்கப்பட்ட பொருள்கள், நைந்துபோன அணிகள் ஸ்தாபிக்கப்பட்ட மாதிரிகளைப் பின்பற்றல் இவைகளைச் சார்ந்துள்ளான். உணர்ச்சியிலோ, எண்ணத்திலோ, வார்த்தை வெளிப்பாட்டிலோ அவன் சராசரித் தரத்தைத் தாண்டி உயர்வதில்லை. ஆனாலும் அவன் வறண்டு சுவையற்று இருப்பதில்லை. மொழியின் மீது ஓரளவு ஆளுமையும், சொல் சமத்காரமும் கொண்டிருக்கிறான் அவன். அவனுக்குக் கவிஞன் என்ற பட்டத்துக்கு உரிமை உண்டு. ஆனால் மிகத் தாழ்ந்த படியிலேயே இருக்கிறான்.

மூவகைப் பிரித்தலானது சாதாரண அல்லது சராசரிக் கவிஞனின் படைப்பின்மேல் அலட்சியத்தையோ வெறுப்பையோ தூண்டிவிடக்கூடாது என்பதில்

ரங்கண்ணா மிகவும் அக்கறையோடிருக்கிறார். உண்மையுடன் எழுதப்பட்ட கவிதை கவனிக்கப்படவும் படிக்கவும் தகுதியுடையது. அதன் இயல்புக்கும் தகுதிக்கும் தக்கபடி அது நமக்கு மகிழ்வைத் தருகிறது. நூலின் துவக்கத்திலேயே ரங்கண்ணா "இலக்கிய உலகை வளப்படுத்த உயர்ந்த கவிஞர்களைப் போலவே நல்ல கவிஞர்களும் மிக மிக அவசியம்" என்று தெளிவாகக் கூறிவிடுகிறார். மேலும் வகைப்படுத்த முயல்வதானது தர்க்கத்துக்கான ஒன்றை அழகியலுக்குத் தவறாகப் பிரயோகப்படுத்துவதாகாது. ஏனெனில் "அழகியல் செயல்பாடானது அடிப்படையில் வேறுபாடுபற்றிய விழிப்புணர்வே" என்று ரங்கண்ணா சொல்கிறார். வகைப்படுத்தல் சரியான ரசனைக்குத் தேவையான விமர்சனத் துணை, அதைத் தடுக்க வந்ததில்லை. மேலும் இந்தப் பிரிவினைகள் காற்றும் புகாத தனியறைகள் கொண்டதில்லை. ஒன்றிலிருந்து மற்றதிற்குப் போவதென்பது சாத்தியம் மட்டுமில்லை, சுலபமானதும் கூட. ஒரு கவிஞனின் சாதாரணமான தன்மையும் அவன் படைப்பின் பெருவாரியான பகுதி கொண்டுள்ள தரமும் அவனை ஒரு வகையைச் சேர்ந்தவனாக தீர்மானிக்கக் கணக்கில் எடுத்துக் கொள்ளப்படுகிறது. உயர்ந்த கவிஞர்கள் மத்திய அல்லது சராசரி நடையைப் பின்பற்ற வெட்கப்பட்டதில்லை. அதேபோல் ஒரு சாதாரண அல்லது நல்ல கவிஞன் சில சமயங்களில் உன்னதத்துக்குப் பறந்து போவதும் அதிசயமல்ல. ஒவ்வொருவகையும் அதற்கே ஆன சந்தோஷத்தைத் தரத்தான் செய்கிறது. நாம் ஏதாவது ஒன்றைச்சுவைக்க மறுத்தால் அந்த அளவுக்கு நமது இலக்கிய அனுபவம் குறையுடையதாகவே ஏழ்மையானதாகவே இருக்கும். ஸ்படிக கம்பீர நடை பற்றிய அத்யாய முடிவில் நிலைமையை விளக்க, ரங்கண்ணா பழக்கமான ஒன்றை உதாரணமாகத் தருகிறார். கவிஞர்கள் நமக்காக, நாவறண்டு சோர்ந்து வரும் நமக்காகத் தண்ணீர்ப்பந்தல் போட்டுள்ளனர். ஒருவர் பானகம் வைத்துள்ளார். மற்றவர் எலுமிச்சைச் சாறு, மூன்றாமவர் ஆரஞ்சுப்பழ ரசம், இன்னொருவர் டீ, கோகோ, மற்றவை. இன்னும் சிலர் சுவையான நீர்மோர் மற்றும் நல்ல குளுமையான நீர், சிலர் அமுதம் கூட வைத்துள்ளார்கள். சந்தர்ப்பத்துக்குத் தகுந்தாற்போல் அனைத்தும் நன்றியோடு பருகத் தகுதியுடையதே.

இப்படி மாதிரிகளை சரியாக வரையறுத்துக் கொண்டு ரங்கண்ணா 18 கன்னடக் கவிஞர்களையும் கிராமியப் பாடல்களையும் அலசத் துவங்குகிறார். இவை காலமுறைப்படி கையாளப்படவில்லை, ஆனால் மூன்று வகையான நடையை விளக்கும் மூன்றுவகையான கவிஞர்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு செய்யப்படுகிறது. முதல் தொகுதி உயர்ந்த நடை பற்றி, இரண்டாவது மத்திய நடை பற்றி, மூன்றாவது சராசரி நடை பற்றிப் பேசுகின்றன. ஆயிரம் ஆண்டு கால விஸ்தாரத்தில் தோன்றிய கவிஞர்கள் பற்றிப் பேசப்படுகிறது; அதாவது 900 கி.பி. முதல் 1900 கி.பி. வரையிலான கவிஞர்கள். நடை அடிப்படையில், மொழியின் ஒலிவடிவ அமைப்பியல் குணங்களைப் பற்றியது , கட்டமைப்பில் அது இணைந்துபடும் ஐக்கிய குணங்கள் , ஒரு மொழியைப் பேசுவோரின் சமூக சரித்திர சிக்கலிலான வார்த்தையின் அர்த்த அமைப்பின் குணாம்சங்கள் அவைகளைக் உள்ளடக்கியது. ஓரளவுக்கு கடைசியாகக் கூறப்பட்டதைத் தவிர மற்ற இரண்டு குணங்களையும்

வேறு மொழியில் கொடுப்பது சாத்தியமில்லை. எனவே ஒரு படைப்பின் நடை பற்றிய விவாதம் மூலத்தின் மொழி தவிர மற்ற மொழிகளில் மிகுந்த பாதகங்களால் அவதியுறுகிறது, ஏனெனில் விளக்கவோ விவரிக்கவோ மொழி பெயர்ப்பில் அதைக் கொடுக்க முடிவதில்லை. எனவே மூலத்தின் மொழி அறியாத ஒரு வாசகன் கொடுக்கப்பட்டுள்ள விளக்க விவரணைகளில் திருப்தியுற வேண்டியுள்ளது. இது ரங்கண்ணாவின் "ஷைலிக்" கும் பொருந்தும்.

மூன்று தொகுதிகளின் முன்னுரையிலும், ரங்கண்ணாவின் பார்வை மற்றும் செயல்முறை பற்றிய முக்கியமான சில கூற்றுகள் இடம் பெற்றுள்ளன. ரன்னாவைப் பற்றியும் ராகவாங்கா பற்றியும் கட்டுரைகளை வரையும்போது ரங்கண்ணாவிற்கு முப்பது வயது இருக்கலாம். "ஷைலி"யின் முதல் தொகுதியில் பதினைந்து ஆண்டுகளுக்குப் பின் அவை இடம் பெறும்போது பல மாற்றங்களுக்கு உள்ளான அது புதிதாக எழுதப்பட்டது போன்ற தோற்றத்தை கொடுத்தது. ரங்கண்ணா அதைப் பற்றி "முப்பதுக்கும் நாற்பத்தைந்துக்கும் உள்ள வித்தியாசம்" எனக் கூறினார். பின் "ஷைலி"யின் இரண்டாம் பதிப்பு பதினான்கு ஆண்டுகளுக்குப் பின் வெளிவந்தபோது முதல் பதிப்பில் வெளிவந்த கட்டுரைகள் மீண்டும் முற்றிலுமாகத் திருத்தி அமைக்கப்பட்டன. இது வாழ்வின் எந்தக் கட்டத்திலும் ரங்கண்ணா வளர்வதை நிறுத்திவிடவில்லை என்பதற்குச்சரியான சாட்சி. மூன்றாம் பதிப்பின் அறிமுக உரையில் ரங்கண்ணா ஒரு தெளிவான எச்சரிக்கையை விடுக்கிறார், துரதிஷ்ட வசமாக அது சில விமர்சகர்களால் தவறிவிடப்பட்டுவிட்டது. இந்தக் கவிஞர்கள் நுட்ப ரீதியில் சாதாரண அல்லது சராசரி என்ற வகையில் சேர்க்கப்பட்டாலும் அவர்களை மட்டமான தாழ்வான கவிஞர்கள் என்று தீர்மானிக்க எந்த அடிப்படையும் காரணமும் இல்லை என்று அந்தத் தொகுதியில் சேர்க்கப்பட்ட சில கவிஞர்கள் பற்றி ரங்கண்ணா சொல்கிறார். ஒரு மேற்கத்திய பழமொழி உண்டு "யாரும் சாதாரண மனிதன் என்று கிடையாது, ஒவ்வொரு சாதாரண மனிதனிடமும் அசாதாரணமான ஏதோ ஒன்று இருக்கிறது" அதே போல ஒவ்வொரு சாதாரணக் கவிஞனிடமும் ஏதோ ஒரு தனித்தன்மை ஓரளவு இருக்கிறது. அதை ஏற்றுக் கொண்டு, பிரித்தெடுத்து விளக்கிப் பாராட்டுவது ஒரு விமர்சகனின் தட்ட முடியாத கடமை. ஒரு கவிஞனை, கவிஞனற்ற ஒருவனிடமிருந்து பிரித்துப் பார்க்க ஒரு எளிய சுலபமான வழி உண்டு. அது முன்னவனுக்கு எப்படிப் பேசவேண்டும் என்ற தெரியும் இரண்டாமவன் வெறுமனே பேசுகிறான். எல்லா உண்மைக் கவிஞர்களும் மரியாதைக்கும் மதிப்புக்கும் உரியவர்கள் என்ற தாராளக் கொள்கையை மறந்து விடக்கூடாது. கவிஞர்களைத் தரப்படுத்தி வரிசைப்படுத்துவது என்பது அவர்களை அனுபவிக்க எதிராக உள்ள ஒன்று என்று கருதும் எல்லாருடைய சந்தேகங்களையும் இது சமாதானப்படுத்திவிடும். ரங்கண்ணாவின் சொந்த நடைமுறையே இதற்கு மறுக்கமுடியாத ஒரு சாட்சியாக அமையும்.

முதல் தொகுதி கன்னடத்தின் மூன்று தலைசிறந்த கவிஞர்களாகிய பம்பா, ரன்னா, குமாரவியாசா இவர்களைப் பற்றி உரையாடுகிறது. பம்பாவின் கண்டிப்பான கம்பீரம், சலனமற்ற சாந்தம், எளிய மொழி நடை, மென்மையான கவிதை அமைப்பு,

எல்லா நடைகளிலும் அவருக்கிருந்த ஆளுமை, ரன்னாவின் சக்தி, பலம், தன்னகங்காரம், தனித்தன்மை, இணையற்ற சொற்பிரயோகம், தெளிவு, நேரிடைத்தன்மை, துன்பியலுக்குத் தேவையான கம்பீரம், குமாரவியாசாவின் அடக்கமுடியாத உற்சாகம், கதை சொல்லும் நேர்த்தி, தூய கன்னட வார்த்தைகள் மேல் அவருக்குள்ள காதல், வார்த்தைப் பிரயோகத்தில் காட்டும் வின்யாசம், உபமான உபமேயத்தின் மேல் அவர் கொண்டுள்ள ஆபத்யம், மந்திரம் போல் சொல்லில் வரும் மாயம், இவை மற்றும் அவர்கள் படைப்பில் உள்ள அனேகக் கூறுகள் பற்றி அலசப்பட்டு, போதிய விளக்கங்களுடன் விவரிக்கப்படுகிறது.

இரண்டாவது தொகுதி மத்திய தரம் என்று சொல்லக்கூடிய ஏழு கவிஞர்களைப் பற்றியது. அவர்கள், ஜன்னா, ரத்னாகரா, ராகவாங்கா, ருத்ரபட்டா, ஹரிஹரா, லக்ஷ்மீசா, நாகசந்திரா, என்ற ஏழு கவிஞர்கள். ஜன்னாவின் கதை சொல்லும் சரளம், இயல்பான கூற்றுக்கள், ரத்னாகராவின் மென்மையான கவிப்புனைவு, திடமான வெளிப்பாடு, ராகவாங்காவின் உரையாடல்களின் திறமை, பாத்திரப் படைப்பில் உள்ள ஆற்றல், ருத்ரபட்டாவின் சமஸ்கிருத மொழிப் பிரயோகம், வார்த்தையின் ஒலியில் காட்டும் விளையாட்டு, அவரது வசன நடையில் காணப்படும் பல்வேறு வேறுபாடுகள், ஹரிஹரனின் தணியாத ஆர்வம், திரும்பத் திரும்ப வரும் வார்த்தைகள் தரும் த்வனி, வர்ணனையில் அவருக்குள்ள அபாரமான ஆற்றல், லக்ஷ்மீசாவின் மறக்க முடியாத பாத்திரங்கள், அவர் மொழியில் காட்டும் நாத அழகு, நாக சந்திராவின் எளிய நடை, அநாயாசமாகக் கதை சொல்லும் ஆற்றல், இவையெல்லாம் விவரிக்கப்பட்டு விளக்கப்பட்டுள்ளன. மூன்றாம் தொகுதி நயசேனா, ஆந்தய்யா, புரந்தரதாசா, கனகதாசா, நரஹரி, சர்வக்ஞா, ஹொன்னம்மா, ஷடாக்ஷர தேவா, மற்றும் கிராமியப் பாடல்கள் பற்றிக் கூறுகிறது. இந்தக் கவிஞர்களின் பிரதானமான குணம், எளிய நடை, நேரிடையாகக் கூறல் தார்மீக அல்லது மத போதனை, தங்களது படைப்பை மற்றவர்களிடமிருந்து இரவல் வாங்கிய அணிகளால் அலங்கரித்தல் என்பது இவர்களிடையே அசாதாரணமானது ஒன்று அல்ல. கிராமீயப் பாடல்கள் இதற்கு நேரிடையான தோற்றம் தருகிறது. அது கவிஞர்களிடையே, பொருளில், அதன் நடையில் ஒரு ஒருமைப்பாட்டை வெளிப்படுத்துகிறது. கற்ற கவிஞர்கள் போலில்லாமல் இந்த கிராமீயக் கவிஞர்கள் தங்களது சொந்த அனுபவத்தால் எழுதுகிறார்கள், அவர்கள் கவிதை நேரிடையாக இதயத்திலிருந்து பிரவாகிக்கிறது. உலகளாவிய மானுட உணர்வுகள், எளிய நேரிடையான, அலங்காரங்கள் அற்ற மொழியில் வெளிப்பாட்டை அடைகின்றன. நாம் இந்தக் கிராமீயக் கவிதைகளை ரசிக்க வேண்டுமானால் மனதால் எளிமையுற்று இயல்பான வழிக்குத் திரும்பவேண்டும். பண்டிதர் கவிஞர்களோடு எழுத்தறிவற்ற கிராமீயக் கவிஞர்களுக்கும் ஒரு சமமான இடத்தை அளித்தது ஆச்சரியமாக இருக்கிறது. இது ரங்கண்ணாவின் தேர்ந்த ரசனையை மட்டுமல்ல அவரது அழகியல் மென்னுணர்வையும் காட்டுகிறது. எனவேதான் அவர் படித்த விமர்சகனால் அவன் தேடும் கவி உன்னதத்திற்கு கிராமீயக் கவிஞர்கள் பற்றிப் பேசுவதும் தகும் என்று கருதுகிறார்.

"ஷைலி", அவரது கல்வி அறிவுக்காக, புதிய விமர்சன முறைக்காக அவருடைய உலகு தழுவிய ரசனைக்காகவும் எல்லாருடைய பாராட்டையும் பெற்றது. அவரது

கோடாத தீர்ப்புக்கள் பரவலாக ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டது. ஆனால் சில மாறுபட்ட குரல்களும் ஒலிக்கத்தான் செய்தன. ஆட்சேபனைகள் முக்கியமாக இரண்டு அடிப்படையில் எழுந்தன. தரப்படுத்தி வரிசைப்படுத்தும் விமர்சனம். விமர்சனத்தின் செயல்பாடே படைப்பாளியின் தரஸ்தானத்தை நிர்ணயிக்கத்தான் என்ற முடிவுக்கு இட்டுச் செல்கிறது. மேலும் உரைகல் சோதனை இலக்கியத்தின் பெரும்பகுதியை உபயோகமற்ற வீணான முயற்சி ஆக்கிவிடுகிறது. இது கோட்பாட்டளவிலோ நடைமுறையிலோ உண்மையாக இருக்க வேண்டிய அவசியமில்லை என்பதை, லாங்கின்ஸ், மாத்யூ அர்னால்டு, ஜியார்ஜ் ஸ்டைன்பெர்ரி, மேலும் கிரேக்க காலத்தில் துவங்கிய ஐரோப்பிய விமர்சனத்தின் நீண்ட சரித்திரம், முதலியன ஆதரிக்கின்றன. இரண்டாம் மூன்றாம் தொகுதிகளில் ரங்கண்ணாவே கன்னட இலக்கியத்தை மேற்கோள் காட்டி ஏற்கத் தகுந்தபடி நிறுவுகிறார். இரண்டாவதாக, எல்லாப் பெரிய கவிஞர்களையும் ஆய்ந்த பிறகும் ரங்கண்ணா கன்னட கவி மரபின் குணாம்சங்களையும், தனித்தன்மை வாய்ந்த கன்னட மரபின் சொற்றொடர்களையும், வரையறுக்கத் தவறிவிட்டார் என்பது. இது கன்னடத்திற் கென்று தனியாகத் தரமடைந்த ஒரு கவி மரபு உண்டு என்று அர்த்தப்பட்டால் அதை ரங்கண்ணா கொஞ்சமும் தயங்காமல் தீர்மானமாக மறுத்துவிடுவார், மேலும் அதைப்போதிய விளக்கங்களுடன் நிரூபிக்கவும் துவங்கிவிடுவார்.

மாறாக கன்னடக் கவிதை பலதரப்பட்ட குரல்களும் சொற்றொடர்களும் கொண்டது என்று ஏற்றுக் கொண்டால் ரங்கண்ணா அதை அங்கீகரிக்கும் முதல் நபராக இருப்பார், அதை அத்தியாயத்தோடு கவிதையோடு வரையறுத்ததைக் காட்டுவார். இது ரங்கண்ணாவுடன் அபிப்பிராய பேதம் கொள்ள இடமில்லை என்று பொருளில்லை. சில கவிஞர்களுக்குத் கொடுக்கப்பட்ட தரஸ்தானத்தையும், நடை பற்றிய சில நிலையையும் ஒருவன் ஏற்க மறுக்கலாம். ஆனால் கவிதைகள் வித்யாசமாகவும் ரசனைகள் பின்னமாகவும் உள்ள வரை இப்படிப்பட்ட வேற்றுமைகள் இருக்கத்தான் செய்யும்.

ஊ. ரங்கபின்னப்ப

(ரங்கனின் விண்ணப்பம்)

ரங்கபின்னப்ப என்பது, ரங்கண்ணாவின் குலதெய்வம் ஆகிய மாவினகரே ரங்கநாதக் கடவுளை நோக்கி, புனையப்பட்ட வசனங்கள் அல்லது வசன கவிதைகள் அடங்கிய நூல். இது 1965ஆம் ஆண்டு மத்திய சாகித்திய அக்காதெமியின் விருதைப் பெற்றது. அவருடைய தீவிரமான புலமைமிக்க விமர்சன நூலுக்கில்லாமல், அவருடைய அனாயசியமான சோம்பல் பொழுதின் படைப்பாகிய இந்த நூல் இந்த மரியாதையை அடைந்தது விசித்திரமாகத்தான் தோன்றும். ஆனாலும் நீண்ட காலமாக அலட்சியப்படுத்தப்பட்ட, உயர்ந்ததாக மதிக்கப்படாத ஒரு இலக்கிய வடிவம் இந்த மதிப்பைப் பெற ரங்கண்ணா ஒரு கருவியாக இருந்தார் என்பது ஆறுதலைத் தருகிறது. இந்த நூல் 300 விஷயங்கள் பற்றிய 1212 வசன

கவிதைகளைக் கொண்டது. 90க்கு மேற்பட்ட விஷயங்கள் ஒவ்வொன்றும் 20 வசன கவிதைகளைக் கொண்டதாகவும் 6 விஷயங்கள் 50க்கு மேற்பட்ட வசன கவிதைகள் கொண்டதாகவும் உள்ளது. கவிதைகளின் நீளமும் ஒரு வரியிலிருந்து நாலு பக்கங்கள் வரை மாறுபட்டு உள்ளது.

முன்னுரையில் ரங்கண்ணா இந்த யாத்தல்களின் துவக்கம் பற்றிக் கூறுகிறார். அக்டோபர் 1925 – ல் ஒரு நாள் பங்களூரிலிருந்து மைசூருக்கு ரயிலில் பயணித்துக் கொண்டிருந்தபோது இது அவருக்குச் சட்டென நிகழ்ந்தது. அவர் ஜன்னல் வழியாக வயல்வெளிகளை, காலைச் சூரியனில் குளிக்கும் நதியைப் பார்த்துக் கொண்டிருக்கிறார். இனம் புரியாத மகிழ்வொன்று திடீரெனப் பொங்கியது. அதிசயமான ஒளி அவருள் பாய்ந்தது. அவர் மனம் ஊக்கமுற்றுத் தாண்டவமாடியது. உடனடியாக அவர் உதடுகள் கீழ்கண்ட வரிகளை முணுமுணுத்தன.

"சுவர்க்கம் – எங்கே காண்பது?
எங்கே இல்லை?
பச்சை வயல்களில்
பாயும் நதியினில்
பார்வையால் –
மனம்
குவிந்ததொரு அமைதியில்
திளைத்திடுமானால்
அதுவே சுவர்க்கம்,
தூய மகிழ்வு –
பொறாமையால் சலிப்பால்
தொடப்படாதது,
அதுவே சுவர்க்கம்.
அந்த மகிழ்வே
உந்தன் சொர்க்கம்,
மாங்குள ரங்கையா!"

ரயில் தன் பயணத்தைத் தொடர்ந்தது. ரயில் பாதையின் ஓரத்தில் இருந்த வாய்க்கால் கரையில் ஒரு குழந்தை மண் பொம்மையை வைத்து விளையாடுவதை, சிரிப்பதை, அருகில் ஒரு விவசாயி பலகாரம் உண்டு தண்ணீர் குடிப்பதையும் ரங்கண்ணா பார்த்தார். குழந்தை விளையாட்டில் கண்ட சந்தோஷமும், விவசாயியின் திருப்தி உற்ற தோற்றமும் பரவசப் படுத்துவதாய் தோன்றியது. உடனே கீழ்க்கண்ட வரிகள் அவர் நாவில் உருண்டன.

"நான் மகிழ்ந்த குழந்தையைக் கண்டேன்
மண் பொம்மை உடைந்தது

அதன் கையில்.

ஒரு விவசாயி திருப்தியை

கையில் அணைப்பதைக் கண்டேன்.

வறண்ட பணியாரத்தைக்

கடித்து

பானையின்

அழுக்கு நீரைக் குடித்தவன்.

மகிழ்ச்சி எளிதில் வருவது

ஆனால்

அதற்காக நாம் நம் நாழ்வை

அரைக்கிறோம்.

ஏனெனத் தெரியவில்லை!

மாங்குளத்து ரங்கையா!''

அவரது கவிதா ஊக்கத்தின் ஊற்று என்றும் கவிதையின் ஊற்றாய் இருக்கும் இயற்கை, மனிதன், என்பதை யாரும் காணலாம். அவர் மனக்குகையிலிருந்து புதிய சக்தி ஒன்று பீறிட்டுப் பாய்வதின் நிறைவை உணர்ந்தார். அது அவரது ஆளுமையின் புதிய குணமாயிற்று. புதிய சக்திமிக்க பழக்கத்தின் தோற்றத்தால் அவர் வியந்து நின்றார்.

அன்று முதல் ஒரு அனுபவம் ஒரு குறிப்பிட்ட அளவுக்குமேல் தீவிரமடையுமானால் அதை வசன கவிதையாக மாற்றினார். இது அவரது வாழ்வின் அந்திமம் வரை தொடர்ந்ததாகத் தோன்றுகிறது.

1934 –ல் ரங்கண்ணா அவருடைய வசன கவிதைகளில் ஒரு 159 – ஐ அவருடைய ஆசிரியரான ஏ. ஆர். கிருஷ்ணசாஸ்திரியிடம் அவருடைய அபிப்பிராயத்தையும் கருத்தையும் அறியக் காண்பித்தார். கிருஷ்ண சாஸ்திரி அவை நன்றாக இருப்பது மட்டுமில்லை வெளியிடவும் தகுந்தது என்று கண்டார். எனவே அதில் ஒரு பதினைந்து ரங்கையனை நோக்கிய வசனக்கவிதைகள் என்ற தலைப்பில், எழுதியவர் யார் என வெளிப்படுத்தாமல் பிரபுத்த கர்னாடகாவில் வெளிவந்தது. ஆனால் சிலர் அதன் ஆசிரியர் யார் எனக் கண்டுகொண்டார்கள், மேலும் நடையின் அடிப்படையில் அது ரங்கண்ணாதான் எனக் கண்டுகொண்ட பேராசிரியர் வி.கே. கோகக் அவரைப் பாராட்டி ஒரு கடிதமும் எழுதினார். இப்படி 1945 வரை 110 வசன கவிதைகள் வெளியிடப்பட்டன. இது 1963வது ஆண்டு வெளியிடப்பட்ட தொகுதியில் வந்தபோது பல மாற்றங்களுக்கு உள்ளாகி புதிதாக யாத்ததைப் போன்ற தோற்றம் கொண்டது.

வசன எனப்படும் வசன கவிதைகள் பதினொன்றாம் நூற்றாண்டில் வழக்கத்தில் வந்தது. சந்த ஒழுங்கு இல்லாததால் அது கவிதையிலிருந்து மாறுபட்டது, ஆனால் அடையாளம் காணக்கூடிய நாத வடிவத்தால் வசனத்திலிருந்து வேறுபட்டது. இரண்டு நூற்றாண்டுகள் அதனுடைய சிறந்த காலமாயிருந்தது. வீர சைவ சித்தர்களின் தனிப்பட்ட வெளிப்பாட்டுச் சாதனமாகப் பயன்பட்டது. அந்தக் காலங்களில் அது பிரதானமாக ஆத்மசோதனை, நீதிபோதனை, சமூக அங்கதம், பக்தி ஆகியவற்றை வெளிப்படுத்தும் கருவியாக இருந்தது. விரிந்த அளவு பிரபல்யமும், தொடர்ந்து உபயோகத்தில் இருந்ததாலும், அதற்கு ஒரு இலக்கிய அந்தஸ்தோ, கல்விச் சாலைகளில் கற்பதற்கான தகுதியுடையது என்ற கவனிப்போ இருபதாம் நூற்றாண்டில்தான் கிடைத்தது. ரங்கண்ணா தனது பணி வாழ்வின் ஆரம்பத்திலேயே இந்த வசன கவிதையின்பால் ஈர்க்கப்பட்டார். அதைத்தனது சக்திக்கும் நோக்கத்துக்குமான சரியான இலக்கிய வடிவமாய் தேர்ந்தெடுத்தார். இதைத் தற்காலத்தில் மீட்டெடுத்து உபயோகித்த முன்னோடிகளில் அவரும் ஒருவர். ஆனால் இந்த வடிவத்தை அவர் பயன் படுத்திய விதம் சில தன்மைகளில் இணையற்றது. அதை அவர் மத–நீதித்தளைகளிலிருந்து விடுவித்து முற்றும் லௌகீக இலக்கிய நோக்கத்துக்கு இணக்கமானதாகச் செய்தார். அதைப் பாடலைப் போல், கட்டுரையைப்போல், விஷய இலக்கியத்துக்கான வடிவமாக ஸ்தாபித்தார். தினசரிகளின் சம்பவத்தை உணர்ச்சிகளை உள்ளடக்கியதன் மூலம் அதன் வாய்ப்பை விஸ்தாரப்படுத்தினார்.

அவர், அதை, அகஸ்மாத்தான எண்ணங்களுக்கு, தற்செயலான உணர்ச்சிகளுக்கு, தீவிரமான விவாதத்துக்கு, மெல்லிய கிண்டலுக்கு, சொந்த வாழ்வின் நிகழ்ச்சிகளுக்கு, கேலியான விவரித்தலுக்கு இந்த உலகத்தின் மனிதர்களின் போக்கைப் பற்றிப் பேச, இன்னும் தனிப்பட்ட அபிப்ராயத்துக்கு, நண்பர்கள் இடையில் உரையாடலுக்கு உகந்த இன்னும் நூறு விதமான விஷயங்களுக்கு, வெளிப்பாட்டு வாகனமாக செய்தார். அந்த வடிவத்தின் இன்றைய பக்தர்கள் மத்தியில் கூட ரங்கண்ணாவைப் போல அதன் எல்லைகளை அதன் அக்கரை விஸ்தாரத்தை இவ்வளவு அகலமாக விரித்தவர் யாருமில்லை. இதை நிச்சயப்படுத்திக் கொள்ள அந்த தொகுப்பின் பொருளடக்கத்தின் முன்னூறு தலைப்புகளைப் பார்த்தால் போதும். முன்னுரையில், இயற்கையிலோ மனித வாழ்விலோ எந்த விஷயமும், சம்பவமும் அனுபவமும் அற்பமோ வரண்டதோ கவிதைப் பொருளாகத் தகுதி அற்றதோ இல்லை, அவை ஒரு புனிதமான கணத்திற்கு விழித்த கற்பனைக்காகக் காத்திருக்கின்றன, என்ற நம்பிக்கையைக் கூறுகிறார். முடிவாக அவரது இயல்புக்கு, அவர் கொண்டிருந்த தீங்கற்ற மனோ பாவத்துக்கு இந்த வசன கவிதை பொருத்தமானது, அவர் எழுத்தின் தனிப்பட்ட முறைக்கு அது சரியானதாக அமைந்தது.

ரங்கண்ணா இந்த வசன கவிதைகளைத் தீவிரமாக எடுத்துக் கொண்டு அதை இயற்றுவதில் அதிகமான கவனத்தைச் செலுத்தினார். அதன் நடைக்குப் போலவே அதன் வடிவத்திற்கும் கவனம் செலுத்தினார். வடிவம் என்பதற்கு அச்சடித்த பக்கத்தில் அது கொள்ளும் உருவத்தை அவர் குறிக்கவில்லை, ஆனால்

உள் அமைப்பின் ஒருங்கிணைவு, அதாவது எண்ணத்தின் அமைப்பு, உணர்வு, யாப்பு, நாதம், மற்ற எல்லாக்கூறுகளும் கவிதையில் ஒத்த சுருதியில் ஒருங்கிணைவதைக் குறிக்கிறார். அவர் அதை மறுபடி — மறுபடி திருத்தி எழுதி அதன் நடை மாசற்றதாக, சரியான வார்த்தைகள் சரியான வரிசையில், வடிவம் நன்கு பொருத்தப்பட்டு ஒவ்வொரு விஷயமும் அதன் குறிப்பிட்ட இடத்தை அடைக்க, எல்லாம் மத்திய கருத்தை நோக்கி குவிய, அதனால் ஒரு ஒருமைப்பட்ட விளைவை உண்டாக்கும்படி செய்தார். ஏனெனில் இயற்றுதல் என்றால் வெறும் வார்த்தைகளை அடுக்குவதல்ல என்ற நம்பிக்கையுடையவர் ரங்கண்ணா, அது நாணயம், மேன்மை, நேர்மை, சம்பந்தப்பட்டது. மேலும் ஒவ்வொரு வசனமும் அவரது காக்கும் குலதெய்வத்தின் முன்னால் அவரது ஏற்புக்கும் மறுப்புக்கும் உச்சரிக்கப்படுபவை. எனவே, அவருக்கு முழுமையான உருவத்தை கொடுத்துவிட்டேன் என்ற எண்ணமோ, தனது சாதனைகள் மீதான கர்வமோ கொள்ள வழியில்லை. தனது முயற்சியின் விளைவைக் கண்டு மகிழ்ச்சி அடையலாம். ஆனால் அதை மதிப்பிடும் நீதிபதி ஸ்தானத்தை தானே அலங்கரிக்க முடியாது. கவிஞனாய் இருப்பது விமர்சகனாய் இருப்பதிலிருந்து மாறுபட்டது. மற்றவர்கள் தனது படைப்பில் அழகைக் காண வேண்டும் என அவர் வற்புறுத்தவில்லை, அப்படிப்பட்ட மனமயக்கங்கள் அவருக்கில்லை. இலக்கியத்தின் பிரதேசம் எப்போதும் சுதந்தர நாடாக இருந்திருக்கிறது. "கவிஞனுக்குக் கவிதை படைக்க சுதந்திரம் உண்டு, வாசகனுக்கு அதைப் பாராட்டச் சுதந்திரம் உண்டு".

ரங்கண்ணா எப்படித்தனது காவியம் படைக்கும் கனவு, வசன கவிதையாக முடிந்தது என்று கற்பனையான வரைவைத் தருகிறார் .

உலையிலிட்டு ஊதிப் பெருக்கி
பலநாளாக
கனவுப் பானை ஒன்று
வனைந்தேன்,
கண்ணாடியில்,
வால்மீகி
ஹோமர்
டான்டே
போலவே
காவியமெழுத
கர்வம் ஓங்கக்
கண்ணாடிப் பானையைக்
கையிலெடுத்தேன்.
கலைமகள் காலடி
விழுந்து எழுந்தேன்
மறந்தேன்
கண்ணாடி என்பதை
பீடம் பட்டு

துண்டு துண்டாய்
அங்கும் இங்குமாய்
விழிநீர் பெருக
விம்மினேன்.
தேறித் திரும்பி
உற்றுப் பார்த்தேன்,
கண்ணாடித் துண்டுகள்
கவனுற மின்னின,
"வசனக் கவிதை வரை போ"
என்று உரைப்பதாய்.
"வாக்கீஸ்வரியே உன் ஆசீர்வாதம்"
என்றேன் நான் ரங்கேசா!

வேறொரு கவிதையில் கன்னடச் சந்தங்களைக் கவிதா தேவியின் அணிகளாக ஒப்பிடும் போது, ரங்கண்ணா வசனக் கவிதையை பெட்டியுடன் ஒப்பிட்டு அதனை தான் என்ன பயன்களுக்கு உபயோகிப்பேன் என்று கூறிகிறார்.

ஏதெனப் புரிபடாத
ஏதோ உந்துதல்
இன்பமானது.
உனது சேவையில் நுழைந்தேன்.
உன் ஆன்மீக ஒப்பனைகளோடு
லௌகீக வண்ணங்களிலும்
உன்னை அலங்கரிக்கவே
ஆசைப்படுகிறேன் நான்.
நீதிபோதனை நரம்புகளை மட்டும்
நீயேன் மீட்ட வேண்டும்.
இனி நீ
இதயத்தின் எல்லா நரம்புகளையும்
இசைத்திடல் வேண்டும்.
வாழ்க்கைச் சிக்கலின்
வருத்தம்,
வழி தடுமாற்றம்,
எனக்குத் தெரியும்
உன்னால் முடியும்.
போதிய பதில்கள் அளித்தாய்விட்டது.
இனி,
கேள்விகள் கேட்பது கடமை.
நம்பிக்கைகளை முன்பு விதைத்தாய்
இனி
சந்தேகங்களை விதைக்கத் துவங்கு.

அது
புதிய நம்பிக்கையின்
அஸ்திவாரம் ஆகும்
முன்பு ஒரு நம்பிக்கை
இப்போது ஆயிரம்
முன்பு ஒரு ரசனை
இப்போது ஆயிரமாயிரம்.
எனது லட்சியம்
இனிதே முடிய
உனது சக்தியால்
வழிநடத்திடுவாய்
இறைவர்க்கீசா! இரங்கேசா!

ரங்கண்ணா தனது வசனக் கவிதைகள் நண்பர்கள் மத்தியில் பெற்ற வரவேற்பை நகைச்சுவையோடு கொடுக்கிறார்.

பதினைந்து வசனங்களை
பதினைந்து நண்பர்களுக்கு
அனுப்பி வைத்தேன்
விமர்சனம் வேண்டி.
ஒருவன் சொன்னான்
"மூன்றும் பதினொன்றும்
பத்தும் நன்றென"
மற்றவன் சொன்னான்
"பனிரண்டு, ஐந்து, ஏழு,
இவை தவிர மற்றவை எல்லாம்
ஏதோ இருக்கிறது".
மூன்றாம் நண்பன்
ஒன்பது, இரண்டு, பதிமூன்றும்"
திரும்பத் திரும்பப்
படித்துப் படித்து
தனது ஏற்பை
தலையை ஆட்டினான்.
இன்னொருவனுக்கு
ஆறும், பதினாலும், நாலும்,
போதிய கவர்ச்சியாய்
இருப்பதாய் பட்டது.
கடைசீ நண்பன்
கேள்வி எழுப்பினான்
"எட்டும், பதினைந்தும், ஒன்றும்,
உண்மையிலேயே இலக்கியமாகும்,

மற்றவற்றை எழுதிய தேன்?"
இந்தக் கனவில் நடந்தது போல
பதினைந்தில் மூன்று
ஒவ்வொருவருக்கும் பிடித்திடுமானால்
இன்னும் சில வாசகர் வருகை –
மகிழ்ந்திடுமானால், பின்
என்
வசனக் கவிதை வரைவு களெல்லாம்
உண்மையிலேயே பயனளித்தன.

அவருடைய நண்பர்கள் மட்டுமின்றி அவரைக் காக்கும் கடவுள் ரங்கநாதன் என்ன நினைக்கிறான் என்பதும் ரங்கண்ணாவின் கவனத்திலிருந்து தப்பிக்க வில்லை, அவருடைய கடவுள் தனது பக்தன் இப்படிச் சோறு தண்ணீர்மறந்து வசன கவிதை எழுதுவதில் தீவிரமாக ஈடுபட்டிருப்பதை, கண்டு தனக்குள்ளேயே புன்னகைத்திருப்பார், அதன்மூலம் பொது ஜனங்களின் அபிமானத்தை அடையப் போகிறோம் என்ற அவனது மயக்கத்தைப் பார்த்து அனுதாபப்பட்டிருப்பார். ரங்கண்ணா உடனே தனது நிலைப்பாட்டைத் தெளிவாக்க விரைந்து கூறுகிறார்.

"உலகைப் பற்றியே
பேச்செதற்கு?
இந்த மனதின் உழைப்பை
உனக்கே சமர்ப்பணம் செய்தேன்.
உன் மகிழ்வை தூண்டாமல்
இது கேளிக்கையாய் இருந்தாலும்
நான் பூரணமான
நிறைவை அடைவேன்"

இந்த வசனங்களிலிருந்து கலை, அழகியல், ரசனை, அழகு, விமர்சனம், கவிதை, உரைநடை, நடை, அனுதாபம் பற்றிய உபயோகமான சுருக்கத்தை உருவாக்க முடியும். இந்த வசனங்களின் பொருள் விரிவும், தரிசன விஸ்தாரமும் மிகவும் அகண்டது பல்விதமானது, அதை இதைப்போன்றே ஒரு சிறிய ஆய்வில் விளக்க முடியாது. ஆனாலும் ரங்கண்ணாவின் எழுத்தின் ஒரு தன்மையை அதாவது நகைச்சுவை – அங்கதம், இதை அவரது எழுத்தில் வேறெங்கும் காண இயலாது, அதைத் கீழே தரப்பட்டுள்ள இரண்டு கவிதைகள் நன்கு விளக்கும்.

"நான் இப்படிச் கனவு கண்டேன்,
ஓரிரு நாட்களுக்கு முன்னால்
வால்மீகி வந்து
அரசாங்கத்தில்
எழுத்தர் பதவிக்கு
பரீக்ஷை எழுதினார்.
அந்த வருடம்

இலக்கியப் பகுதியில்,
"இராமாயணத்தில்
ஒரு சில கேள்விகள்.
அந்தோ! வால்மீகி பெயிலானார்!
ஆனால் ஏன்?
அவர்
கோவிந்த ராஜர்
திலகர்
மஹேச தீர்த்தர்
இவர்களின்
வியாக்யானத்தைப்
படிக்கவே இல்லை
எத்தனை பெரிய அறியாமை!
எல்லாம் அறிந்த ரங்கையா!"
இரண்டாவது கவிதை எழுதுவதைப் பற்றியே:

வேலையற்ற சோம்பலில் சும்மாக் கிடப்பது முடியாதபோது சபலம் தூண்டும் கவிதை எழுத. எத்தனை நீளம்? இதுவரை மூன்று வரி முடிந்தது இதையும் சேர்த்தால் நான்காய் ஆகம். அதனால் குறைந்தது பதினைந்தாவது எழுதிடல் வேண்டும். இதைத் தீர்மானிப்பதில் இன்னொன்றும் தீர்ந்தது.

முன்னோட்டம் இது போதும், ஒரு உணர்வை நோக்கி கவனம் திருப்புவோம்

வரி வரியாக எழுதும் இடமோ குறைந்து போகும்

இப்போது பார்! மூவரி மூன்று முடிந்து போனது.

மீதம் இருப்பது, நாலு ஈறடி அல்லது, ஐந்தும் ஒன்றும்,

இதுவா? அதுவா? எது சிறந்தது? என்பது பிரச்சனை ரங்கப்பா?

எண்ணும்போதே பன்னிரண்டு வரிகள் வழுக்கிப் போயின.

இல்லை! இல்லை! இனிமேலாவது கவனம் செலுத்துவோம் பொருளைப் பற்றி.

சும்மா வார்த்தையைக் கோர்ப்பதால் மட்டும்

கவிதை புதிதாய் உண்டா கும்மா?

அந்தோ! கணக்குப் பார்த்தால் பதினைந்து

வரிகளும் முடிந்தே போயின.

ரங்க பின்னப்ப ஒரு தனிப்பட்ட நூல, வகைப்படுத்துதல் கடினம். இதை உணர்ந்திருந்த ரங்கண்ணா ஒரு வசனத்தில் இப்படிக் கூறுகிறார்.

"இந்தச் சிறிய வசனங்கள் மூலம், கடந்த முப்பத்தேழு முப்பத்தெட்டு வருடங்களில், என் மனதில் எது தோன்றினாலும் அதைப்பதிவு செய்திருக்கிறேன்.

இவை அனைத்தும் எனது அனுபவத்தின் வெளிப்பாடுகள், உணர்ச்சிகளால் நிரப்பப்பட்டவை, லிரிக்போல் ஒருவகையான பாடல், தத்துவமல்ல, விஞ்ஞானக் கண்டுபிடிப்பல்ல, உலக அறிவு இல்லை, வெறும் பிதற்றலும் இல்லை. எனவே இதை இலக்கியம் என்று சொல்லலாம். இறைவர்கொல்லாம் இறைவன் ஆன மாங்குள ரங்கன் என்னை இதை உச்சரிக்க வைத்ததால் இவை "ரங்கையாவின் வசனங்கள்" ஆகும். இது எதுவாக இருந்தாலும், இவை நான் நாணயத்தோடு "திக்கிப் பேசியவையாகும். இப்போது "ரங்கபின்னப்ப" என்ற பெயரைத் தாங்கி புத்தகமாக வெளிவருகிறது.

"ரங்கபின்னப்பவின்" பெரிய கவர்ச்சி அதன் வசன நடையாகும். ரங்கண்ணா வசனமும் கவிதையைப் போல ஒரு கலை என்று வற்புறுத்தி வந்துள்ளார், மேலும் தோல்வியுற்ற கவிதை வசனமாகும் என்ற கருத்தை எதிர்த்தும் வந்துள்ளார். "வசனத்திற்கென்று தனியான நியதிகள், ஒழுங்கமைப்பு, இயல்புகள் உண்டு, அதற்கெனத் தனியான நளினம், வடிவம், யாப்பும் உண்டு, அதற்கெனத் தனியான பொருள், தனிக்குணம், கம்பீரமும் உண்டு. வாயிலிருந்து வழிபவையெல்லாம் வசனமல்ல அது எச்சில்" இந்த வசனக் கவிதைகளின் மொழி எளியது, அதன் அர்த்தம் தெளிவானது, அதன் கூற்றுக்கள் நேரிடையானது.

அமைப்பிலும், த்வனியிலும் மிக மென்மையான வித்தியாசங்களை இந்த யாத்தல்கள் கொண்டிருக்கின்றன, வாக்கியங்கள் அடுக்குச் சொற்களால், எதுகை மோனையால், இணைந்து வருவதால், எதிர்மறை ஆவதால் ஒன்றாக இணைக்கப்பட்டுள்ளன .நீண்ட, குட்டையான வாக்கியங்கள் ஒன்றை ஒன்று சமன் செய்கின்றன. அங்கும் இங்கும் காணப்படும், பேச்சு மொழியும் பண்டைய பாஷையும் இதில் நெருங்கிய உணர்வையும், விந்தையான உணர்வையும் தருகின்றன. சில கூர்மையான சிறிய பாடல்கள் பழமொழியைப் போல மேற்கோள் காட்டத் தகுந்ததாக இருக்கின்றன. அடிப்படைச் சந்தம் ஐந்து சீர்களைக் கொண்டதாகவும் இடையில் நாற்சீர், முச்சீர் வகைகளும் வருவதாகவும் உள்ளது. கவிதைகளின் தொனி சாதாரண உரையாடல் குரலில், பேசுபவனின் மனநிலைக்கேற்ப மாறி, சிலசமயம் சாதாரண உரையாடல்போல் மென்மையாகவும், சில சமயங்களில் கோபத்தின் கடுமையோடு சாடுவதாயும் உள்ளது. இது கன்னட வசன நடையில் பல்வேறு பரிசோதனையாக இருக்கிறது. மேலும் வசன கவிதை வடிவம் இந்த பரிசோதனைக்குச் சரியான ஆய்வுக் கூடமாக அமைகிறது.

மற்ற நூல்களில் ரங்கண்ணா பல நிர்ப்பந்தகளோடு செயல்பட வேண்டி வந்தது. அவரது பொருள்கள் தீர்மானிக்கப்பட்டு, முறையும் வரையறுக்கப்பட்டு இருந்தது. அவர் ஒரு குறிப்பிட்ட படைப்பை எடுத்துக் கொண்டு, அதைத் தர்க்க ரீதியாக விவாதித்து, பிறர் ஏற்றுக் கொள்ளத் தக்கதொரு தீர்ப்பை அளிக்க வேண்டி இருந்தது. அப்படிப்பட்ட கட்டுக்களிலிருந்தெல்லாம் வசனங்கள் அவரை விடுவித்தன. அவரது மனம் தேர்ந்தெடுக்கும் பொருளைப்பற்றி, எப்படி வேண்டுமானாலும் எண்ணத்தை அலையவிட்டு, எந்த முடிவுக்கு வேண்டுமானாலும் வரலாம். அவர் செய்ய வேண்டியதெல்லாம் அவரது மனம்

சிக்கலான பாதையின் திரிந்து வந்ததை அப்படியே நகல் எடுக்க வேண்டியதுதான். வசன கவிதை மரபுகள் பழைய வசனகாரர்களின் உதாரணம், ரங்கண்ணாவை ஒழுங்கற்ற புதுமை, மட்டமான படைப்பைச் செய்யும் சபலங்களிலிருந்து காப்பாற்றியது. எனவே அவரது வசனங்கள், மற்ற அவருடைய எழுத்துக்களில் காணக் கிடைக்காத, எளிமையையும் நளினத்தையும் கொண்டதாயிருந்தது. இதுவே நவீன கன்னட இலக்கியத்தில் இந்த வசன கவிதைக்கு முக்கியமான இடத்தை உறுதி செய்கிறது.

இதையெல்லாம் மீறி, இந்த நூலில் போதிய அளவு பகுதிகளை வெட்டியிருந்தால் அது இலக்கிய அந்தஸ்தைப் பெற்றிருக்க முடியும் என்பதை ஒத்துக் கொள்ளத்தான் வேண்டும். பல வசனங்கள் வறண்டு பொருளற்றுச் சுவை அற்று இருக்கின்றன. ஆனால் ரங்கண்ணாவைக் குறை சொல்லக்கூடாது. உலகெங்கிலும் காலம் காலமாய் வரும் வழக்கமே இது, எந்த விமர்சகனும் படைப்பில் ஈடுபடும்போது தனது விமர்சன விழிகளை மூடிக் கொள்கிறான்.

3. சாதனை

ரங்கண்ணாவின் எழுத்துக்கள் சென்ற அத்தியாயத்தில் விவாதிக்கப் பட்டதோடு முடிந்து விடுவதில்லை. ஒரு பெரும் பகுதி வெளியிடக் காத்து கையெழுத்துப் படிவத்தில் இருக்கிறது. இருந்தாலும் இதுவரை வெளியிடப்பட்டதே அவருக்குக் கன்னட இலக்கிய உலகில் ஒரு மரியாதைக்குரிய இடத்தை பெற்றுத் தரப்போதுமானது. அவர் பல்கலைக்கழக விமர்சகர் இடையே தலைசிறந்தவராகக் கருதப்பட்டு, அடிக்கடி ஜார்ஜ் செயின்ட்ஸ் பெரியுடன் ஒப்பிடப்பட்டுள்ளார்.இந்த ஒப்பிடல் தவறானது இல்லை, ஏனெனில் இருவருக்கும் பொதுவான குணங்கள் பல உண்டு, பல புத்தகங்கள்மேல் விழுங்கும் காதல், விஸ்தாராமான பல தரப்பட்ட கல்வி அறிவு, அபாராமான ஞாபகசக்தி, அகண்ட அனுதாபம், இலக்கியமென்பது வாழ்நாள் முழுவதும் தொடரத்தகுந்த தீவிரமான விஷயம் என்ற உறுதிப்பாடு, பல்வேறு தரமான எழுத்துகளையும் அனுபவிக்கும் ஆற்றல், யாப்பு இலக்கணம், நடை மேல் உள்ள தனிப்பட்ட அக்கரை, அரூபமான சிந்தனை மீதும் உத்தேசக் கோட்பாடு மீதும் அக்கரையின்மை, தெளிவான குழப்பமில்லாத தீர்ப்பு, சுயமான முற்றிலும் தனிப்பட்ட நடை அது அழகற்றது, ஆனால் அனுபவிக்கத் தகுந்தது, பிரம்மாண்டமான விமர்சன நினைவுச் சின்னமாகும் சாதனைகள், ஆனால் தனிப்பட்ட குழுவோ பின்னோடிகளோ இல்லாதிருத்தல்.

இலக்கியம் பற்றியும் விமர்சனம் பற்றியும், அதன் அளிப்புக்காக மட்டுமன்றி அது பண்பட்ட வாழ்வின் அடிப்படைத் தேவை, என்ற உயர்ந்த கருத்து ரங்கண்ணாவின் எல்லா எழுத்துக்கும் அடி நாதம். படைப்பிலக்கியத்தின் ஆபத்தை அவர் அறிந்திருந்தார். "பேனா வெறும் குச்சி இல்லை. ஜாக்கிரதை அது ராஜ நாகம், அதை வெளியிடும் போராசையில் பிடித்தால் அது நிச்சயம் உன்னைக் கடித்துவிடும்" அது போலவே விமர்சனம் பற்றி "நன்கு பக்குவப்பட்ட ரசனை நாகரீகத்தின் அடையாளம். விமர்சனத்தைப் பின்பற்றுவது பல தீவிரமான கோரிக்கைகளை முன்வைக்கும்".

"ஒரு கவிதை சாதாரணமாக, நல்லதா, உன்னதமானதா என்று தீர்மானிப்பது அதன் உள் இருக்கும் சமாச்சாரத்தைப் பொறுத்தது. ஆனால் அதைத் தீர்மானிக்கும் காரியத்துக்கு, அனுதாபம் மிக்க இதயம் மட்டும் போதாது கல்வியறிவும் உலக அனுபவம் மட்டும் போதாது, வளர்த்தெடுக்கப்பட்ட ரசனை மட்டும் போதாது, ஆனால் இது எல்லாவற்றுடன் கூட எடைபோட்டுத் தரம் நிர்ணயிக்கும் ஆற்றலும்

தேவை". அது வெறும் சுய விருப்பு வெறுப்பைச் சார்ந்தது அல்ல, ஆனால் ஒரு தீவிரமான தார்மீக அக்கறையுடன் செய்யப்பட வேண்டியது. ஒரு மட்டமான படைப்பை வானளாவப் புகழ்வது தாராள மனப்பான்மையின் அடையாளம் அல்ல மாறாக உயர்ந்த படைப்புகளுக்குச் செய்யும் அநியாயம், ஒரு குற்றம். ஆனாலும் கூட ஒரு விமர்சகன் படைப்பாளியை விட அதிக அதிகாரமோ, முக்கியத்துவமோ உடையவன் இல்லை. "படைப்புலகம் விரிந்தது, இலட்சியமான ஜனநாயகம் கொண்டது. உலகை வென்ற அலக்ஸாண்டரின் ஆசான் அரிஸ்டாட்டல், செல்வந்தனான மாசீனஸ்ஸையும் சக்ரவர்த்தி அகஸ்டஸ்ஸையும் ஹோரஸ் நெருங்கிய நண்பனாகப் பெற்றிருந்தான் கோதே ஒரு அரசாங்கத்தின் மந்திரியாய் இருந்தார். நிருபதுங்கா பெரிய அரசன், ஆனந்த வர்த்தனா பெரிய அறிவாளி. ஆனால் இவர்களில் யாருடைய நூலையும் விமர்சனத்தின் பைபிள் அல்லது வேதம் எனச் சொல்ல முடியாது. நமக்கு ஐயம் தோன்றும்போது சிறந்த விமர்சகர்களின் கருத்தை அறிந்திருத்தல் நல்லது, அது தெளிவடைய உதவும். ஆனால் அது மட்டும் போதாது, நடைகுறித்து ஏன் இந்த விஷயத்தில் இலக்கிய விமர்சனம் குறித்த எல்லா ஐயப்பாட்டுக்கும் முடிவான தீர்ப்புக்கு அணுகும் உயர்ந்த நீதி மன்றம், கவிஞனின் நடைமுறையே, அதன் முடிவே கடைசியான தீர்ப்பு". ரங்கண்ணா இந்த அடிப்படை உண்மையை வாசகர்களுக்கு வற்புறுத்துவதில் சலித்ததே இல்லை, இந்தக் குரலை பலமுறை அவர் எழுத்து முழுக்கப் பார்க்கலாம். எனவே ரங்கண்ணாவின் இலக்கிய நம்பிக்கையில் இரட்டைக் கோட்பாடுகள், கவிதையின் முதன்மையும், விமர்சனத்தின் அவசியமும்.

ரங்கண்ணா தனது விமர்சன எழுத்துக்கு நன்கு வரையறுக்கப்பட்ட செயல்முறையைப் பின்பற்றினார். அவர் பொருளை, ஒரு சம்பவம் மூலமோ, குட்டிக்கதை மூலமோ பொதுவான கூற்று மூலமோ, அறிமுகப் படுத்தி விட்டு, பிறகு அதை விளக்கி விவரிக்க, தெளிவுபடுத்த முற்படுவார், அதன் குணாம்சங்கள் குறிக்கப்பட்டு, பின் அதன் விதங்கள் கணக்கிடப்படும். பின் ஒவ்வொன்றும் தனியாக விஸ்தாரமாக விவாதிக்கப்பட்டு தெளிவுபடுத்தப்படும். கடைசியில் ஒரு தெளிவான அடிப்படையில் முடிவு கூறப்படும். ஒரு படைப்பில் யாத்தல் விதிகளின் வரைபடத்தை இந்த செயல்முறையின் மூலம் ஒருவன் புரிந்து கொள்ள முடியும். இது ஒரு படைப்பிலக்கியத்தை யந்திரத்தனமாக கையாள்வதாகத் தோன்றும். ஆனால் நிறைந்த ஒழுங்கைக்காட்டுகிறது, சரியாகப் புரிந்து கொள்வதற்கும் உதவியாக இருக்கிறது என்பதை ஒத்துக் கொள்ளத்தான் வேண்டும்.

ரங்கண்ணாவின் விமர்சனம் தீர்ப்பளிக்கும் விமர்சன வகையைச் சேர்ந்தது.

அது நடையை அணியிலக்கண அடிப்படையில் அலசி, வடிவத்தை அமைப்பியல் அடிப்படையில் அலசுவதை அஸ்திவாரமாகக் கொண்டது. இது பல சமயங்களில் பொருள் கூறவும் மனதில் பதியவைக்கவும் செய்வதுண்டு. அலசலும் தீர்ப்பளித்தலும் அனுபவிக்கத் தடையாக இருக்காது. மாறாக அதனின்று எழுவதாகத் தோன்றும், ஏனெனில் ஒரு விஷயத்தை ஆராய்ந்து அபிப்ராயம் கூறுவதே அப்பொருளின்

மேல் நமக்குள்ள அக்கரையைக் காட்டுகிறது. கவிஞர்களைத் தரவரிசைப்படுத்துவது அளவியல் வேறுபாட்டை இன்றி குணவேறுபாட்டைக் குறிக்காது. அது ஒருங்கிணைந்த ஒரு உலகத்தின் உள்பிரிவினை போல, அல்லது ஒரு வம்சமிருகங்கள்களின் இனம் பிரித்தல் போல எனவே சாதாரண, மற்றும் நல்ல கவிஞர்கள் சுருக்கமாகவோ அல்லது வெறுப்போடா பேசப்படுவதில்லை. அவர்கள் கவிதைகள் அதன் தகுதிக்கேற்ப பாராட்டைப் பெறும், இந்த விஷயத்தில் ரங்கண்ணா சார்புடைய பன்முக ரசனையைக் காட்டுகிறார்.

முடிவாக எல்லா நல்ல விமர்சகர்களையும் போல ரங்கண்ணா விதிகளை தூக்கியெறிய அஞ்சுவதில்லை, தனக்குத் தானே முரண்படவும் தயங்குவதில்லை, நல்ல கவிதையின் அனுபவத்துக்கு அவை தடையாக இருக்குமானால், இதை அவர் யீட்ஸ்சையும் விட்மேனையும் மேற்கோள் காட்டுவதன் மூலம் நியாயப்படுத்துகிறார்.

இந்த சாந்தர்ப்பத்தில் ரங்கண்ணாவின் ஒரு தனிப்பட்ட பங்களிப்பை மறந்து விடக்கூடாது. அவர் விமர்சகராகத் துவங்கியபோது இந்த நாடு முழுவதும் தேசிய எழுச்சி பொங்கிக் கொண்டிருந்தது, அதன் துணையாக இந்த நாட்டின் பண்டைய பெருமைகள் புதுப்பிக்கப்பட்டுக் கொண்டிருந்தன. இந்தியாவை உயர்த்திப் பேசுவதும் இந்தியப் பொருள்களைத் தூக்கிப் பிடிப்பதும், குறிப்பாக இந்தியாவின் கடந்த காலத்தை, உலகின் தலை சிறந்த நாடுகளுக்கு ஈடாகப்பல்வேறு சமயங்களில் அதையும் விடச் சிறந்ததாக இதன் சரித்திரத்தை இதன் சாதனைகளை மேன்மைப்படுத்துவதும், தேசபக்தியுடன் இணங்காணப்பட்டது, இந்த ஆர்வம் பிராந்தியங்களுக்கும் பிரந்தீய பாரம்பரியத்துக்கும் இடமாற்றம் பெற்றது இயற்கையே.

இந்தச் சூழ்நிலையில் எந்த விமர்சன சக்தியும் தனது நங்கூரங்களை இழந்து தள்ளாடுவது இயற்கை, அன்றைய நாட்களின் விமர்சனக் கட்டுரைகளை படிக்கும் யாருக்கும் இந்த உண்மை வெள்ளிடை மலையெனத் தெளிவாய்த் தெரியும். இந்தச் சூழ்நிலையில், விமர்சனத்தைச் சார்பற்ற அலசலுக்கும், கோடாத மதிப்பிடலுக்கும், அதாவது அதன் அடிப்படை பொறுப்புக்களுக்கு இழுத்துச் செல்லும் கடமை ரங்கண்ணாவுக்கு விடப்பட்டது. இந்தத் தனது கடமையை அவர் பின்வாங்குவதல் இல்லாமல் மிகுந்த பக்தியுடன் செய்தார். அவரது எல்லாத் தீர்ப்புக்களோடும் ஒருவன் ஒத்துப் போகாமல் இருக்கலாம், ஆனால் அவரது இமாலய முயற்சிக்கு நன்றி பாராட்டாமல் இருக்க முடியாது.

சில விமர்சகர்கள் ரங்கண்ணாவின் சில குறைபாடுகளைச் சுட்டிக் காட்டி உள்ளனர். முதலாவது ரங்கண்ணா பண்டைய கன்னட இலக்கியங்களுக்கே தனது முழு கவனத்தையும் செலவு செய்துவிட்டார், நவீன, சமகால இலக்கியங்களுக்கு அதை விரிவு செய்யவில்லை என்பது, இது உண்மை, ஆனால் இது ஒரு சத்தியமான கூற்று, தங்களது ஏமாற்றத்தையும் வருத்தத்தையும் காட்டுவது, எனவே இதை

ஒரு குறைபாடாகக் கருதக் கூடாது, ஏனெனில் இது எழுதப்பட்டதில் உள்ள தவறுகளை சுட்டிக் காட்டவில்லை, மாறாக இன்னும் இதையும் செய்யவில்லையே என்று எதிர்பார்ப்பதைத்தான் காட்டுகிறது. இதே குறை செயின்ட்ஸ் பெரிமீதும் கூறப்பட்டது. அதை விளக்கும்படி அவரிடம் கேட்டபோது, அவர் ஒரு மனிதன் சாகும் வரை அவனது செயல்கள் முடிவடைவதில்லை, எனவே கடவுள் கருணையுடன் எவன்மீதிருந்து தன் கையை எடுத்துக் கொள்கிறாரோ அவனைத் தவிர மற்றவர்கள் பற்றி நான் எழுதமாட்டேன் என்று பதில் கூறியதாகச் சொல்லப்படுகிறது. ரங்கண்ணாவின் காரணம் நமக்கு தெரியாது, ஆனால் இதற்காக அவரைக் குறை கூறக்கூடாது. இரண்டாவது ரங்கண்ணா சுத்த இலக்கியத்தில் நடையில் மட்டுமே அக்கரை கொண்டிருந்தார், தத்துவமும் சமூகம் போன்ற இலக்கியத்தின் மற்ற பரிமாணங்கள் பற்றி அக்கரை கொள்ளவில்லை. இதுவும் திருத்திக் கூறல் ஆகும், ரங்கண்ணா மற்ற பரிமாணங்களை அறியாதவராகவோ அலட்சியப்படுத்துபவராகவோ இருந்ததில்லை. அதை அவரே ஒரு இடத்தில் சுட்டிக் காட்டுகிறார். அவருடைய உயர்ந்த நடை பற்றிய கருத்து அதையும் உள்ளடக்கியது. ஆனால் அவர் உணர்வுடனேயே நடையின் ஒரு கூறை மட்டும் தேர்ந்தெடுத்துக் கொள்கிறார், இப்படி அவர் தானே தனக்கு வகுத்துக் கொண்ட எல்லையோடு சண்டை போட நமக்கு உரிமை இல்லை. இந்த சந்தர்ப்பத்தில் ரங்கண்ணா அரிஸ்டாட்டலை மேற்கோள் காட்டுகிறார், துன்பியல் நாடகத்தில் அதற்கான இன்பத்தைத் தவிர எல்லா இன்பத்தையும் எதிர்பார்க்கக்கூடாது, என்பதுவே அது. அதே கொள்கையை விமர்சன எழுத்துக்கும் விரிவுபடுத்திக் கொள்ளலாம். மூன்றாவது ரங்கண்ணா அவரது கட்டுரைகளில் கவிதையின் நீண்ட பகுதிகளை அப்படியே திரும்பத் தந்தாலும், அவர் அதை அலசவோ விவாதிக்கவோ செய்வதில்லை. இது உண்மை இல்லை. பல இடங்களில் ரங்கண்ணா, உபயோகப்படுத்தப்பட்ட நாதத்துக்கும், வார்த்தைகளுக்கும் நமது கவனத்தை ஈர்க்க மூலத்தை மேற்கோள் காட்டுகிறார். மற்ற சில இடங்களில் முன்னும் பின்னுமுள்ள ரங்கண்ணாவின் வார்த்தைகள் அவருடைய அர்த்தப்படுத்தலை காட்டுகிறது. ஆனால் ஒவ்வொரு மேற்கோளையும் அலசி விளக்கவேண்டும் என்று எதிர்பார்ப்பது, விமர்சனத்துக்கும் வியாக்யானத்துக்கும் வித்தியாசம் தெரியாததைக் காட்டுகிறது. கடைசியாக, ரங்கண்ணா கருத்து வேற்றுமைகளைப் பொறுத்துக் கொள்ளாத சுபாவத்துக்கு அப்பாற்பட்டவர் அல்ல, கீட்சைப் பற்றிப் பேசும்போது வருந்தத்தக்க கீழான ரசனைக்கு வீழ்ந்து பட்டதோடு வசை பாடும் தரத்துக்கும் இறங்கி உள்ளார். இந்தக் குற்றச்சாட்டு உண்மை, கருத்து வேற்றுமைகளைப் பொறுத்துக் கொண்ட சம்பவங்கள் பல என்பதும் பொறுக்காமல் போனது மேற்குறிப்பிட்ட ஒன்றே ஒன்று என்பதும் ஆறுதல்தரும் சமாச்சாரங்கள். இந்தக் குறைகள் எல்லாம் அவருடைய சாதனையின் மதிப்பை அதிகம் பாதிப்பதில்லை.

கன்னட இல்க்கியத்துக்கு ரங்கண்ணாவின் இரண்டாவது கொடை அவரது உரைநடை. கன்னட இலக்கியத்தின் நவீன இயக்கம், புதிய கவிதைகளின் பிறப்பை மட்டுமல்ல, புதிய வசனத்தின் தோற்றத்தையும் கொண்டது.

அந்தக் காலத்தின் சிறந்த கவிஞர்கள் சிறந்த உரைநடை ஆசிரியர்களாகவும் இருந்தார்கள். கன்னட உரைநடை ஒரு தலைமுறைக்குள், நீண்ட வரலாற்றில் அடைய முடியாத பக்குவத்தையும் பல்வேறு தன்மைகளையும் பெற்றது. புதிய விமர்சன ஆர்வத்தின் துணைப் பொருளாகவே இந்த உரைநடை தோன்றியதே அல்லாமல், திட்டமிட்டு உருவாக்கப்பட்ட நாகரீகப் படைப்பல்ல. மற்றவற்றின் ஊடகமாக இல்லாமல் இலக்கிய உரைநடையைப் படிக்கவும் அனுபவிக்கவும் ஆன இலக்கிய உரைநடையை எழுத்தாளர்கள் முயன்றபோது கூட அவர்களுக்கு வழிகாட்ட உரைநடைக் கோட்பாடுகள் இல்லை, ஆனால் அவர்கள் தங்கள் தனித்த நடையை உருவாக்கிக் கொள்ள தங்கள் மனோதர்மத்தை ஆளுமையை சார்ந்திருக்க வேண்டி வந்தது. ரங்கண்ணா இவர்களிடமிருந்து மாறுபட்டு நின்றார், அவரது ஆசிரியர் பேராசிரியர் பி. எம். ஸ்ரீகண்டையாவைப் போல இவரும் மேற்கத்திய வசன நடையின் தீவிர மாணவன், மற்றும் உரைநடை மீது மிக்க நேசம் கொண்டவர், அவருக்கு நடையின் கோட்பாடுகள் பற்றிப் பழக்கம் இருந்தது, ஆங்கில வசன வரலாற்றைக் கற்றிருந்தார். பண்டைய சிறந்த நூல்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு எப்படி ஆங்கில மொழியாத்தல் கலையின் வளர்ச்சியால், செழிப்பு மிக்க பலவிதமான உரைநடைகளை உருவாக்கிக் கொண்டது என்றும் அதை எழுத்தாளர்களும், பேச்சாளர்களும் பயன்படுத்தினார்கள் என்றும் அவருக்குத் தெரியும். பண்டைய கிரேக்க லத்தீன் மொழிகள் ஆங்கிலத்துக்குச் செய்ததை ஆங்கிலம் கன்னட மொழிக்குச் செய்ய வேண்டும் என ரங்கண்ணா விரும்பினார். கவிதையில் ஆங்கில யாப்பை அதன் வடிவங்களை கன்னடக் கவிஞர்கள் பின்பற்றித் தங்கள் கவிதை வடிவங்களை உருவாக்கிக் கொண்டார்கள், அதே போலவே உரைநடையிலும் வாக்கிய அமைப்புகள் பற்றிய ஆங்கில இலக்கணத்தை எழுத்தாளர்கள் பின்பற்ற வேண்டும் என ரங்கண்ணா விரும்பினார். அவர் தனது உரைநடைகளில் இந்தப் பரிசோதனைகளைச் செய்தார். ரங்கண்ணாவின் வசன நடை இரண்டு வேறுபட்ட வகையைக் கொண்டது. தனது காக்கும் குலதெய்வம் ரங்களை நோக்கி இதயத்தின் அந்தரங்கத்தோடு எழுதப்பட்ட ரங்கபின்னப்ப ஒரு வகை. அது எளிய நேரிடையான அலங்காரங்கள் அற்ற சம்பிரதாயங்களற்ற மனநெருக்கத்துடன் கூடியது. அது போன அத்தியாயத்தின் ஆய்வில் பேசப்பட்டுள்ளது. மற்றது அவருடைய விமர்சனக் கட்டுரைகளில் காணப்படுவது. இது ஒரு பேராசிரியர், சாதாரண மக்கள், மாணவர்கள் மற்றும் சக அறிஞர்கள் நிறைந்த கூட்டத்தில் ஆற்றும் பேருரை, எனவே அந்தக் கட்டுரைகள் அக்கறையோடு எழுதப்படும் எல்லா சம்பிரதாய அம்சங்களையும் கொண்டது. உட்கார்ந்து படிக்கும் நாற்காலியின் கடினமும், மேற்கோள் நூல்களின் புழுதியும் கொண்டது அது. டாக்டர் ஜான்சனைப் பற்றி கூறும்போது அவர் எழுத அமர்ந்தால், தலையில் பேராசிரியர்களுக்கான விக்கை வைத்துக் கொள்வார் என்று சொல்லப்படுவதுண்டு. ரங்கண்ணாவைப் பற்றியும் அப்படிச் சொல்லக்கூடும், விக் என்பதை மாற்றி டர்பன் என்ற வார்த்தையோடு. சந்தர்ப்பம் தந்த சம்பிரதாயமான சூழ்நிலை உரைநடைக் கலையின் அழகை வெளிப்படுத்த சரியான வாய்ப்பைத் கொடுத்தது. தனது உரையைக் கலை அழகு மிளிர்வதாகச் செய்யும் முயற்சியில், ரங்கண்ணா விமர்சனத்தை ஒளிமிக்கதாக மட்டுமல்ல, அனுபவிக்கக் கூடியதாகவும்

செய்து விடுவார். நடை எதுகை மோனை, அடுக்குச் சொல் இவற்றின் மென்மையான உபயோகத்துடன், உபமான உபமேய உருவகம் போன்ற அணிகளைப் பூண்டதாகவும் இருக்கும். சுவைமிக்க நிகழ்ச்சிகளும், சரியான ஒப்பிடல்களும் சற்று ஆஸ்வாசமான ஓய்விடங்களை அளிக்கும். சிறிய கவிதைகள் இவர் கூற்றுக்குக் கூர்மையைத் தருவதோடு அதைப்பழமொழி, பொன்மொழி போல் நினைவில் நிற்கவும் செய்யும். உதாரணத்துக்கு

"உலகம் இயற்கை படைத்த அற்புதமான அதிசயம்

கலை, கற்பனை கொண்ட கலைமனம் படைத்த

அற்புதமான அதிசயம்".

"மலரின் தேனைப் பருகுவது இன்னொரு மலரல்ல ஆனால் மலருக்கு மலர் தாவும் வண்டு". அதேபோல் சமன்படுத்துலும், வேறுபடுத்தலும், சிறிய சொற்றொடர்களும் கால நீட்சியும் வாக்கிய அமைப்புக்குப் பயன் படுத்தப்பட்டது. எழுவாய்க்கும் பயனிலைக்கும் இடையே உள்ள வழக்கமான நிலைகளைக் குலைத்தல் மூலம், வாக்கிய அமைப்பில் வேற்றுமை கொணர்வது சாத்தியப்படுத்தப்பட்டது. வாக்கியங்கள், கட்டுரையின் அடிப்படை அளவாகிய பாராக்களின் சுருதிக்கிணைய வார்க்கப்பட்டது. வாக்கியங்களும், ஏன் பாராக்களும், ஒழுங்கற்ற ஆனால் உணரக்கூடிய நாத உள்ளோட்டத்தால் இணைக்கப்பட்டன. இவையெல்லாம் ரங்கண்ணாவின் நடையைக் கவர்ச்சி மிக்கதாக, அனுபவிக்கத் தகுந்ததாய், தனிப்பட்டதாய் செய்தன.

ஆனால் இதில் ஒரு ஆபத்து உண்டு, ரங்கண்ணாவும் அதற்குத் தப்பிக்கவில்லை. உதாரணங்களும் உருவகங்களும் தன்னைவில் அழகானதாக இருந்தாலும் அர்த்தத் தெளிவைக் கலக்கும். ஒவ்வாத கூறுகளின் சேர்க்கையோடு படைக்கப்பட்ட கூட்டு வாக்கியங்களை வினாச் சொல்லுடன் துவங்கி எழுவாயோடோ, செயப்படுபொருளோடோ, முடித்து வாக்கிய வேறுபாடுகளை உண்டாக்குவது இயல்பற்றுத் தோன்றுவதுடன் எந்தப் பயனும் தருவதாய் இருப்பதில்லை. மொத்தத்தில் கலைப்பகட்டானது ஒட்டைகள் கொண்டதாய் செயற்கையானதாக வீழ்ந்து விடுகிறது. ஆனால் இவையெல்லாம் ரங்கண்ணாவின் நடையின் மதிப்பைக் குறைக்கும் அளவுக்கு அடிக்கடி வருவதில்லை என்பது ஆறுதல் அளிக்கிறது. விமர்சகர்கள் இந்தக் குறைகளைக் கண்டு தங்கள் வருத்தத்தை வெளிப்படுத்தி உள்ளனர். ரங்கண்ணாவும் தானே இதை உணர்ந்து மறுபதிப்புகளில் திருத்தி உள்ளார். "ஹொன்ன சூலா"வின் இரண்டாவது பதிப்பின் முன்னுரையில் ரங்கண்ணா இதை ஏற்றுக் கொள்ளும் அளவுக்கு நேர்மையானவராக இருக்கிறார். இவை அழகற்ற பயிற்சிகள். தனது வாக்கியங்களை கடினமானதாக, அதன் இயல்பான இயக்கத்தைத் தடுப்பதாக இது இருக்கிறது என்று ஒத்துக் கொள்ளும் அவர், அது தனக்குள் ஆழமாக வேர் ஊன்றிவிட்டதால், தனது நடையின் அடிவேர் ஆகிவிட்டதால் அதைப் பொறுத்துக் கொள்ளும்படி வாசகர்களை வேண்டிக் கொள்கிறார்.

சில கவிஞர்களின் தனிப்பட்ட அழகை வெளிக் கொணர்வதோ அல்லது இலக்கிய பொருள்கள் பற்றி விவாதிப்பதோ ரங்கண்ணாவின் நோக்கமல்ல. அது தன் மக்களிடையே விமர்சன நோக்கை – பார்வையை வளர்ப்பது, அவரது பிரம்மாண்டமான நூல் ஆகிய "ஷைலி"யைச் சமர்பிக்கும்போது " இதை கன்னட இலக்கிய ஆர்வலர்கள் முன்னால் சமர்பிக்க நான் அமைதியைக் கோருகிறேன். இந்த எளிய விமர்சன முயற்சி கன்னட தேசத்தில் உயர்ந்தது,மத்திய தரம்,சிறியது, திருப்தி தருவது, அரைத் திருப்தி, திருப்தி தராதது என்ற இலக்கியப்பாகுப்பாட்டை வளர்ந்தோங்கச் செய்யும் என நம்புகிறேன்". அது தனது வாசகர்களிடம் அதை உண்டாக்கும் என எந்த நடுநிலை விமர்சகனும் ஏற்றுக் கொள்வான். அதைத் தாண்டி, கன்னட விமர்சனத்தில், விமர்சகர் மத்தியில் அவருடைய தாக்கம் வேறு எதுவுமில்லை. பாதி சொந்தக் தாரணத்தால் பாதி காலத்தின் காரணத்தால் ரங்கண்ணா ஒரு நபர் என்ற வகையில் அதிகப் பாராட்டையும் மதிப்பையும் தூண்டினார். ஆனால் உற்சாகத்தையோ அல்லது பின்பற்றுவோரையோ அல்ல. அதை அவர் வெறுத்தார், தனது வசனத்தில் அதை வெளிப்படையாகச் சொல்கிறார்.

"என்து பெயரால் புனித ஸ்தாபனம்
அமைத்தென் பெருமையை மத்தளம் கொட்டும்
ஆசை எனக்கு இல்லவே இல்லை.
யாரையும் நான் பின்பற்றவில்லை
எனில்
யாரும் எனையேன் பின்பற்ற வேண்டும்?
ரங்கநாதா!
மனிதன் நான் சுயமரியாதை கொண்டவன்
மனிதர் மற்றவர் என் காலடித் தடத்தை
பற்றி நடப்பது எதற்காக?
சொன்னது அவர்க்கு ஏற்புடைத்தென்றால்
எடுத்துப் போகட்டும்
விரும்பு முன்னவர் மெச்சி அதனை
ஏற்றுக் கொள்ளட்டும்.
என் பெயராலே சண்டைகள் வேண்டாம்
என் பொருட்டாகச் சண்டைகள் வேண்டாம்
அறிவு பெறட்டும் வணக்கத்தை எல்லாம்,
அறிஞர்கள் இல்லை
கவிதை பெறட்டும் வணக்கத்தை எல்லாம்,
கவிஞர்கள் இல்லை".

இப்படிப்பட்ட மனநிலை ஒரு ஸ்தாபனத்தை நிறுவி சிஷ்யர்களைச் சேர்க்கும் காரியத்தைச் செய்யாது. ரங்கண்ணா தனித்த பயணத்தில் நிறைவைக் கண்டவர்.

ரங்கண்ணாவின் நூல்கள் வெளியிடப்பட்டபோது சூழ்நிலை மாறி விட்டிருந்தது. புதிய தலைமுறை விமர்சகர்கள் அவரளவு உறுதியான அலசலும் மதிப்பிடலும் விமர்சனத்தின் வேலை என நம்பினார்கள். ஆனால் அவர்களின் அலசல் முறையும், மதிப்பிடும் திட்டமும் வேறாய் இருந்தது. அவர்களது அலசல் சொல்லின் தாத்பரியத்தையும், மனோ தத்துவத்தையும் அடிப்படையாகக் கொண்டது, வடிவமும் நடையும் இல்லை. அவர்களது மதிப்பிடல்கள் சமூகம், கலாச்சாரம் போன்ற இலக்கியம் கடந்த அக்கறைகளால் பொறுப்புக்களால் நிர்ணயிக்கப்படுவன, இலக்கியம் என்ற குறுகிய எல்லைக்குள் கட்டுப்படுவது அல்ல.

ரங்கண்ணாவின் விமர்சனங்கள் அடிப்படை மதிப்பை இழக்கா விட்டாலும், அதன் முறையும் அக்கரைகளும் பழைய மோஸ்தராக, காலங்கடந்ததாகத் தோன்றியது. ஆனாலும் ரங்கண்ணாவுக்கு, சிறந்த நவீன எழுத்தாளர்கள் இடையில் ஒரு முக்கியமான மரியாதையான இடம் ஒதுக்கப்பட்டுள்ளது. நவீன கன்னட இலக்கியத்தின் சிகரத்தில் அமர்ந்திருக்க தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட எழுத்தாளர்கள் கூட்டத்தோடு, ஆனால் சற்றுத் தள்ளித் தனியாக இன்னொரு உச்சியில் ரங்கண்ணா அமர்ந்திருப்பது போல் தோன்றும், ஆனாலும் அதுவும் ஒரு சிகரமென்பதை மறக்கக்கூடாது.

நூல் பட்டியல்

A. ரங்கண்ணாவின் கன்னட நூல்கள்:

கிரு நாடககளு,
ஹலேய கதகளு
மஹிலே மத்து உங்குர
குமாரவியாச (1939)
விடம்பனெ (1941)
குமாரவியாச வாணி (1942)
ஷைலி 1 (1944)
ருசி (1953)
உத்தரகுமார (1954)
கன்னட ஸ்தோத்ரபத (1956)
ஷைலி 2 (1958)
நாட்டு நுடி (1959)
ஹாஸ்ய (1959)
ஹொன்ன சூல (1959)
சாகுந்தல நாடக விமர்செ (1959)
மாளவிகாக்னிமித்ர நாடக விமர்செ (1960)
விக்ரமோர்வசிய நாடக விமர்செ (1960)
ரங்க பின்னப்ப (1963)
ஹரிச்சந்ர நாடக (1966)
காளிதாசன நாடககள விமர்செ (1969)
பாஸ்சாத் கம்பீர நாடககளு (1970)
ஷைலி 3 (1971)
ஷைலி 1,2,3, (1971)
கவிகதாமிருதா (1972)
கோல் கோல் கூடி பரலி (1976)
கன்னதகல்லி ஹாஸ்ய (1977)

B. ஆங்கில நூல்கள்

The lady and the Ring
Old Tales Re-told
Knots and Knotting.
B.M. Srikantiah (1972)

ரங்கண்ணாவைப் பற்றிய நூல்கள்:

கே.வி. சுப்பண்ணாவும் எச்.எம். நாயக்கும் (தொகுப்பாசிரியர்கள்) பாகினா (1954)
கே.டி. குர்துக்கோடி
யுகதர்மா மத்து சாஹித்ய தர்சன

கன்னட மொழியின் நவீன இயக்கம் புதிய படைப்பிலக்கியத் தோற்றத்தை மட்டுமல்லாது புதிய விமர்சனப் பார்வையின் உதயமாகவும் இருந்தது. புதிய விமர்சன முன்னோடிகள் மத்தியில் எஸ்.வி. ரங்க ண்ணா மிகவும் மரியாதைக்குரிய ஒரு இடத்தைப் பெற்றவராய் இருக்கிறார். கன்னட, ஆங்கில, சமஸ்கிருத மொழிகளில் அகண்ட ஆழமான ஞானத்தோடு, கூர்ந்த உணர்வும், சரியான விளக்கமுற்ற விமர்சன அணுகுமுறையும், சுயமான மதிப்பிடலும் இணைந்த, ரங்கண்ணா, கடந்த ஆயிரம் ஆண்டுகளின் கன்னடக் கவிஞர்களின் சாதனைகளை மதிப்பீடு செய்துள்ளார். மற்றும் ஐரோப்பிய துன்பியல் நாடகம் பற்றிய கணிசமான அளவில் பெரிய நூலை எழுதி உள்ள அவர் காளிதாசனையும் மறுமதிப்பீட்டுக்கு உள்ளாக்கி உள்ளார்.

எல்லா இலக்கிய விவாதத்திலும் மூலநூலே முடிவான தீர்ப்பளிக்கும் அதிகாரி எனக்கூறும் இவர், சார்பற்ற புறவய அலசலையே சரியான விமர்சனக் கருவியாகக் கருதுகிறார். ரங்கண்ணா விமர்சகர்களை சரியான மதிப்பிடல் என்ற அவர்களின் உண்மையான தொழிலுக்கு அழைக்கிறார். அடக்கமற்ற பாராட்டு, மரியாதை அற்ற குறைகூறல் என்ற படுகுழிகளைப் பற்றி அவர்களுக்கு எச்சரிக்கை விடுக்கிறார். அவரது எழுத்துக்களே தர்க்க ரீதியான மிக உயர்ந்த விமர்சனத்துக்கு சிறந்த உதாரணமாகத் திகழ்கின்றன.

என். பாலசுப்ரமண்யா (பி. 1926) மைசூர் பல்கலைக் கழகத்திலிருந்து ஓய்வு பெற்ற ஆங்கிலப் பேராசிரியர். அரிஸ்டாடலின் "Poetics" ஹோரஸ்சின் "ARS Poetica"இ லாங்கினஸ்சின் "on the sublime" சதானந்தாவின் வேதாந்த சாரம் முதலியவற்றை கன்னடத்தில் மொழி பெயர்த்துள்ளார். அமர கோசாவில் ஆசிரியராய் இருந்துள்ளார்.

S.V. Ranganna (Tamil) Rs. 15/

ISBN - 81-7201-933-5